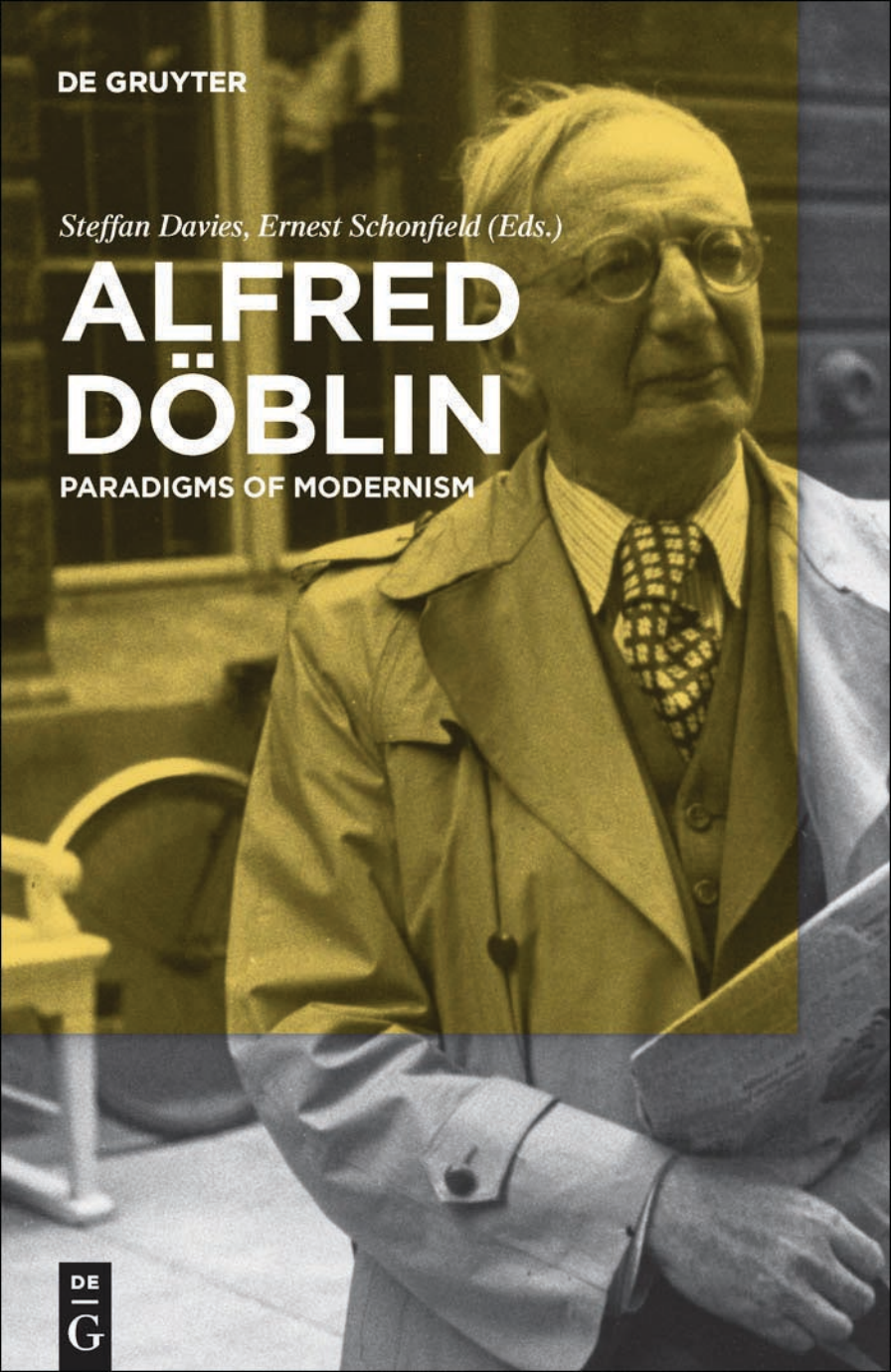
DE GRUYTER

Steffan Davies, Ernest Schonfield (Eds.)

ALFRED DÖBLIN

PARADIGMS OF MODERNISM



Alfred Döblin

Alfred Döblin

Paradigms of Modernism

Edited by

Steffan Davies
Ernest Schonfield

Walter de Gruyter · Berlin · New York

This volume is also published as vol. 95 in the series
Publications of the Institute of Germanic Studies
(Institute of Germanic & Romance Studies,
School of Advanced Study, University of London)
ISBN 978 0 85457 222 9

♾ Printed on acid-free paper which falls within the guidelines
of the ANSI to ensure permanence and durability.

ISBN 978-3-11-021769-8

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Alfred Döblin : paradigms of modernism / edited by Steffan Davies, Ernest Schonfield.
p. cm.
Includes bibliographical references and index.
ISBN 978-3-11-021769-8 – ISBN 978-0-85457-222-9
1. Döblin, Aldred, 1878–1957 – Criticism and interpretation. 2. Modernism (Literature) – Germany. I. Davies, Steffan, 1978– II. Schonfield, Ernest.
PT2607.035Z57 2009
833'.912–dc22
2009038765

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.

© Copyright 2009 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin, Germany.
All rights reserved, including those of translation into foreign languages. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Printed in Germany
Cover photo: Pressebildagentur Schirner/DHM, Berlin.
Printing and binding: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen.

Table of Contents

Acknowledgements VIII

Abbreviations IX

Introduction 1

DAVID MIDGLEY
Metaphysical Speculation and the Fascination of the Real:
On the Connections between Döblin's Philosophical Writings
and his Major Fiction before *Berlin Alexanderplatz* 7

STEPHANIE CATANI
Die Geburt des *Döblinismus* aus dem Geist des Fin de Siècle:
Döblins frühe Erzählungen im Spannungsfeld von Ästhetik,
Poetik und Medizin 28

TORSTEN HOFFMANN
„Inzwischen gingen seine Füße weiter": Autonome Körperteile
in den frühen Erzählungen und medizinischen Essays
von Alfred Döblin und Gottfried Benn 46

RUTH NEUBAUER-PETZOLDT
Märchen und Mythen, Mörder und Märtyrer: Alfred Döblins
Der Ritter Blaubart und seine synkretistische Montagetechnik 74

ANKE DETKEN
Zwischen China und Brecht: Masken und Formen
der Verfremdung in Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun* 102

STEFFAN DAVIES
Writing History: Why *Ferdinand der Andere* Is Called *Wallenstein* 121

BARBARA WILDENHAHN
‚Linke Poot hat sich entschlossen zu sprechen':
Die poetologische Kooperative der Erzähler „Linke Poot" und
„Alfred Döblin" in den *Schriften zu Politik und Gesellschaft* 144

JULIAN PREECE
The "Grateful" Traveller: Ways of Seeing in Döblin's *Reise in Polen* 160

SUSANNE KOMFORT-HEIN
„Man hat ihn bekanntlich nie entdeckt": Döblins *Das Leben Jacks, des Bauchaufschlitzers* oder Autorschaft und Lustmord im Fokus autobiographischer Erinnerung 178

CHRISTOPH BARTSCHERER
„Der ungezogene Liebling der Grazien". Alfred Döblin und Heinrich Heine: Politische und religiöse Analogien in Leben und Werk 192

RITCHIE ROBERTSON
Alfred Döblin's Feeling for Snow: The Poetry of Fact in *Berge Meere und Giganten* 215

GABRIELE SANDER
„Der uralte noch immer traumverlorene Erdteil": Die Afrika-Thematik in Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten* 229

STEPHANIE BIRD
Nachum der Weise: On Storytelling, Eyes and Misunderstanding in *Berlin Alexanderplatz* 245

ANDREW J. WEBBER
Other Places: Döblin's Berlin Topographies 261

ERNEST SCHONFIELD
November 1918: Topography of a Revolution 276

ALAN BANCE AND KLAUS HOFMANN
Transcendence and the Historical Novel: A Discussion of *November 1918* 296
- ALAN BANCE
  Transcendence in the Historical Novel 297
- KLAUS HOFMANN
  Transcending the Historical Novel 309

MARION SCHMAUS
Vom Richter-Dichter: Döblins Neubestimmung des Epischen in *Der Oberst und der Dichter* 322

JOHN J. WHITE
War and Exile in Döblin's *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* 333

RICHARD SHEPPARD
W. G. Sebald's Reception of Alfred Döblin 350

Bibliography 377

Index 405

Acknowledgements

This volume originated in a conference entitled "Alfred Döblin (1878-1957) – Beyond the Alexanderplatz", held at the University of London Institute of Germanic and Romance Studies (IGRS) in 2007 with the generous support of the British Academy. Special thanks are due to Jane Lewin of the IGRS for her invaluable assistance in preparing and organizing both the conference and this volume. The editors also wish to thank Godela Weiss-Sussex, Elizabeth Boa, Susanne Kord, Rüdiger Görner and Frank Reinicke for their assistance in planning the conference, and the Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N., and M. Stephan Döblin for permission to reproduce material from Döblin's *Nachlass* on pages 140-43. We are indebted to Martin Swales and David Midgley for their expert comments which have helped to bring about the final shape of this book, and to Manuela Gerlof and Svenja Weyh for their careful attention to the manuscript in the later stages of its preparation.

Abbreviations

Döblin's Writings

BA	*Berlin Alexanderplatz*
BF	*Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*
BMG	*Berge Meere und Giganten*
Br I	*Briefe I*
Br II	*Briefe II*
DHF	*Drama – Hörspiel – Film*
DM	*Der deutsche Maskenball*
EB	*Die Ermordung einer Butterblume. Sämtliche Erzählungen*
G	*Giganten. Ein Abenteuerbuch*
H	*Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*
IN	*Das Ich über der Natur*
JR	*Jagende Rosse, Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke*
KdZ	*Kritik der Zeit. Rundfunkbeiträge 1946-1952*
KE	*Der Kampf mit dem Engel*
KS I	*Kleine Schriften 1: 1902-1921*
KS II	*Kleine Schriften 2: 1922-1924*
KS III	*Kleine Schriften 3: 1925-1933*
NLP	*Der Nürnberger Lehrprozeß*
N I	*November 1918. Bürger und Soldaten 1918*
N II/1	*November 1918. Verratenes Volk*
N II/2	*November 1918. Heimkehr der Fronttruppen*
N III	*November 1918. Karl und Rosa*
OD	*Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz*
PW	*Pardon wird nicht gegeben*
RP	*Reise in Polen*
SÄPL	*Schriften zu Ästhetik, Politik und Literatur*
SR	*Schicksalsreise*
SjF	*Schriften zu jüdischen Fragen*

SLW	*Schriften zu Leben und Werk*
SPG	*Schriften zur Politik und Gesellschaft*
UD	*Unser Dasein*
UM	*Der unsterbliche Mensch*
W	*Wallenstein*
WK	*Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*
WL	*Die drei Sprünge des Wang-lun*
WV	*Wissen und Verändern!*

Full bibliographical references are provided on pp. 377-78.

Writings by Others

B	Gottfried Benn, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, ed. by Gerhard Schuster, 7 vols., III (Stuttgart: Klett-Cotta, 1987)
DHA	Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, ed. by Manfred Windfuhr, 16 vols. (Hamburg: Hoffmann & Campe, 1973-97)
Diss.	W. G. Sebald, "The Revival of Myth: A Study of Alfred Döblin's Novels" (unpublished Ph.D. dissertation, University of East Anglia, 1973)
KSA	Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, ed. by Giorgio Colli and Mazzino Montinari, 15 vols. (Munich: dtv, 1999)
MZ	W. G. Sebald, *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins* (Stuttgart: Klett, 1980)

Introduction

Alfred Döblin is one of the most important writers of the twentieth century, ceaselessly inventive and productive, and comparable in stature, though not in subsequent critical attention, to his contemporaries Thomas Mann, Musil, and Kafka. His works are unique because of what David Midgley in this volume calls "their engagement with the particularity of earthly experience, with the sensory immediacy of our perceptions of the world we inhabit".[1] Döblin's constantly changing themes and tones can seem confused – perplexing to readers, and a challenge to critics – but the polyphonic, kaleidoscopic nature of his *oeuvre* lies at the core of its importance. The central concern of his fiction – to register and articulate sensory experience and to open up his prose to new areas of knowledge – relies on leaving no approach barred, and makes him more interdisciplinary than any of his modernist competitors.

Döblin's literary texts emerge from a hybridisation of discourses: medical, psychiatric, biological, socio-historical, anthropological, ethnological, philosophical, and theological. In 1913 he coined two terms, "Döblinismus" (SÄPL, p. 119) and "Tatsachenphantasie", factual imagination (SÄPL, p. 123), to describe this interdiscursive, factually-inspired poetics. The breadth of the palette takes both author and reader closer to reality, not further away. His contemporaries and rivals in the field of modernist prose are famous for their exploration of consciousness and individual subjectivity, but Döblin's texts, with their use of "Tatsachenphantasie", move beyond subjectivity itself, according objects and facts a high degree of narrative autonomy. Many of the great modernists employ forms of perspectivism and montage, and Döblin is no exception; but his use of these techniques is more adventurous than that of his rivals, more emphatically expressive of the disjunctions between different significations. In his works, the narrative voice becomes depersonalised: frequently detached from any human perspective, it flickers between different discourses and orders of knowledge.[2]

---

1 As Midgley shows in his essay, this engagement with sensory data does not exclude metaphysical perspective; rather, it is informed by it.

2 Otto Keller, *Döblins Montageroman als Epos der Moderne* (Munich: Fink, 1980), pp. 220-21.

Döblin's interdisciplinarity means that his texts are paradigms of the encounter between literary and scientific modernity. He plays a decisive role in the modernist development of what Sabina Becker and Robert Krause call a "Poetik des Wissens".[3] Influenced by Fritz Mauthner and Arno Holz, his writings explode conventional language, seeking a new connection with the world of objects and things. As Otto Keller puts it, Döblin aims at "Sprachsubversion, um dadurch die Dinge neu in die Sprache einfließen zu lassen" – a position which entails the deliberate fragmentation of the narrative voice.[4] Döblin's tactical move beyond the traditional modalities of narrative was a key influence on Brecht's development of epic theatre. As Brecht wrote in 1943: "Von Döblin habe ich mehr als von jemand anderm über das Wesen des Epischen erfahren. Seine Epik und sogar seine Theorie über Epik hat meine Dramatik stark beeinflußt".[5] As in Brecht's epic theatre, the keynote of Döblin's epic prose is its hybridity, its use of anti-heroic protagonists and the disjunction between different modes of discourse, not least of which is the colloquial pulse of Berlin dialect. Döblin had a decisive influence not only on Brecht, but also on Günter Grass, Wolfgang Koeppen, Arno Schmidt, and, as Richard Sheppard explores in this volume, W. G. Sebald.

Fifty years after Döblin's death, German literary scholarship has only recently started to do justice to the complexity and scale of his monumental body of work. In the immediate post-war context, Döblin's literary corpus was too politically controversial for it to receive an adequate reception. For several decades the reception of his work remained partial, with scholars concentrating on a handful of works to the exclusion of the rest. To this day, the popular perception of Döblin, in Germany and overseas, rests almost solely on *Berlin Alexanderplatz*. His reputation grew steadily throughout the sixties, however, encouraged by Grass's speech "Über meinen Lehrer Döblin" in 1967. Even so, the aesthetic, work-immanent model of criticism which predominated in the Federal Republic in the sixties led scholars to concentrate on those of Döblin's works written before 1933. Those written afterwards, with their outspoken historical references, were often characterised as lacking in aesthetic quality and were marginalised.[6] Thus Klaus Müller-Salget's

3 *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. "Tatsachenphantasie": Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, ed. by Sabina Becker and Robert Krause, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A – Band 95 (Bern: Lang, 2008), p. 9.

4 Keller, *Döblins Montageroman*, p. 231.

5 Bertolt Brecht, "Über Alfred Döblin", in *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. by Werner Hecht, Jan Knopf et al., 30 vols (Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1993), XXIII, p. 23.

6 Oliver Bernhardt, *Alfred Döblin und Thomas Mann. Eine wechselvolle literarische Beziehung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007), pp. 188-89.

standard monograph *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung* (1972; revised edition 1988), focuses mainly on *Berlin Alexanderplatz* and on the early work. The landscape changed in the mid-1980s, with Erwin Kobel's balanced study *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch* (1985) and through the concentrated critical analysis given to the later works for the first time in Helmuth Kiesel's monograph *Literarische Trauerarbeit* (1986). Seminal studies of a range of Döblin texts have appeared since, aided by the expansion and, in some cases, re-editing of the *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*.[7] In English, David B. Dollenmayer's *The Berlin Novels of Alfred Döblin* (1988) paved the way for present-day interest in Döblin and the city; the recent Camden House *Companion to the Works of Alfred Döblin* (2004) provides a broad English-language survey of his texts. Döblin scholarship in the past twenty years has decisively moved on from narrow, repetitious lines of interpretation and over-emphasis on a confined group of works.

This volume contributes to the ongoing reassessment of Döblin's literary achievements. It contains the revised versions of papers given at "Alfred Döblin (1878-1957) – Beyond the Alexanderplatz", an international conference held in 2007 at the Institute of Germanic and Romance Studies, University of London, to mark the fiftieth anniversary of Döblin's death. As the volume's title indicates, it is not intended as a comprehensive survey of Döblin's entire career. Instead, it aims to provide a series of analyses which, whilst reflecting the diversity of his literary output, offer challenging new perspectives on key works. The main concern of this volume is to reassess the uniquely interdisciplinary quality of Döblin's "Tatsachenphantasie". In this spirit, it analyses not only some of Döblin's best-known works, but also some that researchers have tended to neglect: the early medical essays (*Leib und Seele*, *Die Nerven*, *Die Arterienverkalkung*), political journalism, autobiographical texts (particularly *Erster Rückblick*), and, after 1945, the addressing of guilt and responsibility not only in *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*, but in the lesser-known *Der Nürnberger Lehrprozeß* and *Der Oberst und der Dichter*. Many of the contributions question previously held assumptions or biases within the existing secondary literature on Döblin. Thus Stephanie Catani examines Döblin's early stories, not in terms of expressionism, but in the context of the *fin de siècle* aestheticism to which they are a reaction; Anke Detken's investigation of *Die drei Sprünge des Wang-lun* is not in terms of Oriental philology as is usually the case; instead she shows that the novel's use of masks prefigures the *Verfremdungseffekte* of Brechtian epic theatre; and

7 On Döblin scholarship, see especially Wulf Koepke, *The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels* (Rochester and Woodbridge: Camden House, 2003).

Julian Preece considers *Reise in Polen*, which is usually read for its ethnographic interest or as a guide to Döblin's attitudes to his Jewish heritage, for the first time as an instance of travel writing.

David Midgley's introductory essay explores Döblin's prose fiction up to and including *Berlin Alexanderplatz* in terms of the philosophical concerns (Nietzsche, Schopenhauer, Fritz Mauthner) that inform his creative endeavour. The volume then follows Döblin's works from his early short stories, tracing the development of his interdisciplinary poetics as it gradually unfolds. The first four essays analyse Döblin's early works in the context of his intellectual development. Midgley links fiction to philosophy; Stephanie Catani and Torsten Hoffmann show how Döblin's early medical essays inform his early stories. Ruth Neubauer-Petzoldt relates the early stories to mythological syncretism. Poetological concerns are also highlighted in Anke Detken's reading of *Die drei Sprünge des Wang-lun*, in Barbara Wildenhahn's analysis of Döblin's narrative persona "Linke Poot", and in Susanne Komfort-Hein's account of intertextuality in *Erster Rückblick*. Julian Preece's discussion of "ways of seeing" in *Reise in Polen* considers the varying perspectives Döblin brings to bear on his travel experiences. *Berge Meere und Giganten* is one of Döblin's most complex and radically experimental novels: Ritchie Robertson and Gabriele Sander analyse the function, respectively, of the physical sciences and of ethnological discourse within the text, pointing out what Robertson calls Döblin's "respect for fact" amongst his eclectic sources and imaginative fictions. Andrew Webber explores the relation between psychoanalysis and topography in Döblin's Berlin cityscapes. The poetological dimension continues with narratological reflections on *Berlin Alexanderplatz* by Stephanie Bird; a debate about the status of genre in *November 1918* – a long-standing, central question in the interpretation of the novel – between Alan Bance and Klaus Hofmann; and Marion Schmaus's exploration of Döblin's late epic style in *Der Oberst und der Dichter*.

Biographical work on Döblin, and biographical interpretations of his works, still lag behind other areas of scholarship, despite the data assembled by Louis Huguet and (in far more widely available form) by Jochen Meyer,[8] and the texts collected in 1986 as the *Schriften zu Leben und Werk*. Oliver Bernhardt points out the impetus given to biographical readings of Thomas Mann's work by the opening of Mann's diaries in

8 Louis Huguet, "Alfred Döblin: éléments de biographie et bibliographie systématique" (doctoral thesis, University of Paris-Nanterre, 1968), and "Pour un centenaire (1878-1978). Chronologie Alfred Döblin", *Annales de l'Université d'Abidjan*, series D, vol. 11 (1978), 7-197; and *Alfred Döblin 1878-1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, ed. by Jochen Meyer, Marbacher Kataloge, 30 (Marbach: Ausstellungskatalog des Deutschen Literaturarchivs, 1978).

1975 and their subsequent publication;[9] there has been no comparable impetus yet in the case of Döblin. The short studies by Sander (2001) and Bernhardt (2007) are much-needed replacements for the overviews by Klaus Schröter (1978) and Armin Arnold (1996), but by and large, recent Döblin scholarship has been defeated by his diversity, with few monographs surveying the broad span of his life or *oeuvre*. This volume claims no exception to that rule, but has Döblin's aestheticisation of his own identity and history – the understanding of which will be central to effective biographical criticism – as one of its continuous themes. Chapters by Preece, Komfort-Hein and Christoph Bartscherer focus on aspects of Döblin's biography and autobiographical writings; Wildenhahn examines the different personae he adopted in his political journalism in the late 1910s and early 1920s. (The image of the mask appropriately links Wildenhahn's chapter on *Der deutsche Maskenball* with Detken's study of *Wang-lun*.) Webber, like Komfort-Hein, gives substantial attention to *Erster Rückblick*, Döblin's first significant aestheticisation of his own biography, and a polyphonic self-reflection which invokes multiple discourses: medical, psychological, criminological and artistic. Catani and Hoffmann both draw on the dichotomy Döblin suggested between his identities as a doctor and poet; Steffan Davies argues that we must go beyond the face value of autobiographical comments in reconstructing the genesis of his *Wallenstein*. Our final chapter, by Richard Sheppard, turns from Döblin's biography to the life of W. G. Sebald, and one of the most notorious episodes in Döblin reception history, namely, Sebald's vitriolic criticism of Döblin in the early eighties, in his monograph *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins* and two further essays.[10] Sheppard's study casts light on an author whose reaction to Döblin was itself, in turn, the projection of a self-image informed by personal circumstances and concerns.

Two further strands in these essays are Döblin's engagement with German history, and his place within the German modernist canon. Döblin's fictional explorations of German history are extraordinarily inventive texts which continually disrupt and challenge accepted historical narratives. This important strand in his work is represented by essays on *Wallenstein* (Davies), *November 1918* (Bance, Hofmann, Schonfield), *Der Oberst und der Dichter* (Schmaus) and *Hamlet* (White). Four essays in this

9 Bernhardt, *Alfred Döblin und Thomas Mann*, pp. 193-94, 199. Bernhardt's call for a critical Döblin biography (*Alfred Döblin und Thomas Mann*, p. 200) echoes that of Matthias Prangel, *Alfred Döblin*, 2nd edition (Stuttgart: Metzler, 1987), p. 120.

10 Winfried Georg Sebald, *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins* (Stuttgart: Klett, 1980); "Alfred Döblin oder die politische Unzuverlässigkeit des bürgerlichen Literaten", and "Preussische Perversionen", in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien 1980-83*, ed. by Werner Stauffacher (Bern, New York: Lang, 1986), pp. 133-39 and 231-38 respectively.

volume situate Döblin in comparison with other major writers: as well as Detken (on Döblin and Brecht) and Sheppard (on Döblin and Sebald), Bartscherer examines Döblin's religious turn in the light of Heinrich Heine's own conversion; and Hoffmann links Döblin's interest in physiology to Gottfried Benn, who was, like Döblin himself, a practising doctor. Further, smaller clusters also interlink the essays: Döblin's relation to medical discourse (Catani, Hoffmann, Komfort-Hein); his relation to ethnology (Sander, Preece); his topography of Berlin (Webber, Schonfield), and his depiction of sexual violence (Bird, Catani, Neubauer-Petzoldt, Komfort-Hein, Sheppard).

Döblin's works have lost none of their power to stimulate and provoke. Constantly he allows different frames of reference to collide. At the current juncture of literary studies, in which concepts of "intertextuality" and "interdisciplinarity" have become ubiquitous, Döblin's texts appear especially timely. His texts are more permeable than those of many other modernist writers: they *let other discourses in*. That is why his texts function so well as paradigms and repositories of modernism. In his works, through a blizzard of montage, the modern era emerges in all its multidimensionality.

Metaphysical Speculation and the Fascination of the Real: On the Connections between Döblin's Philosophical Writings and his Fiction before *Berlin Alexanderplatz*

DAVID MIDGLEY

In his comments on his own works and in his poetological writings, Döblin often indicates that his narratives are formed, or at least guided, by specific philosophical concerns. But he is reticent and sometimes inconsistent when it comes to describing how those concerns relate to his literary practice, and the heterogeneous character of his fiction makes it difficult to recognise a coherent intellectual orientation within it. This article examines the main themes of Döblin's philosophical writings in the period before the publication of *Berlin Alexanderplatz* and notes particular ways in which he was responding to Nietzsche, Schopenhauer, and a number of other authors whose thinking was attracting intense public interest in the early decades of the twentieth century. Finally, for the benefit of readers who know of Döblin only through *Berlin Alexanderplatz*, it briefly characterises the relationship in which his early novels stand to his underlying philosophical concerns.

In seinen poetologischen Schriften sowie in Bemerkungen zu einzelnen Werken weist Döblin vielfach darauf hin, dass seine Werke von bestimmten philosophischen Überlegungen beeinflusst oder gar geprägt sind. Über die genauen Beziehungen zwischen philosophischen Ideen und seiner eigenen literarischen Praxis äußert er sich dabei eher zurückhaltend und stellenweise widersprüchlich, und der recht heterogene Charakter seines Erzählwerks macht es sehr schwierig, an ihnen eine kohärente intellektuelle Orientierung zu erkennen. In diesem Beitrag werden die Hauptthemen von Döblins philosophischen Schriften in der Zeit vor der Veröffentlichung von *Berlin Alexanderplatz* gesichtet und auf ihre Beziehungen zu Nietzsche, Schopenhauer und einigen anderen Denkern, die im frühen zwanzigsten Jahrhundert lebhaftes öffentliches Interesse erregten, hin untersucht. Für Leser, die Döblin nur durch *Berlin Alexanderplatz* kennen, wird im letzten Teil des Beitrags auch das jeweilige Verhältnis seiner anderen frühen Romane zu den so ermittelten Merkmalen seines Denkens kurz umrissen.

The reader who approaches *Berlin Alexanderplatz* in the expectation that it will provide a direct sense of the social and cultural atmosphere of the 1920s will encounter a number of puzzles. Alongside the passages that

evoke the sights and sounds of the Berlin streets and the language of its inhabitants with a vividness that was hailed by Döblin's contemporaries as an extraordinarily authentic representation of the city's ambience,[1] there are also frequent allusions to literary and historical figures, reworkings of well-known parables from the Old Testament, allegorical episodes that draw on the Book of Revelation, and quasi-mystical evocations of the forces of nature, particularly in connection with the crisis and revival of the protagonist, Franz Biberkopf.[2] Moreover, Döblin's own comments on the work often suggest a substantially different sense of purpose than mere mimetic representation of the immediate social world of Berlin in the 1920s. In the *Nachwort* that he wrote for the 1955 edition of *Berlin Alexanderplatz*, for example, his opening sentence reads: "Ich kam damals sozusagen frisch aus Indien, damals um die Mitte der Zwanzigerjahre" (SLW, p. 463). What he is alluding to is the verse epic – in itself an extraordinary literary phenomenon in the world of the twentieth century – that he had based on Hindu myth and published in 1927 under the title *Manas*, a text in which the eponymous hero visits the kingdom of the dead in order to experience pain and destruction, and subsequently emerges revitalised. When Döblin, in 1955, speaks of the story of Franz Biberkopf as "Manas auf berlinisch" (SLW, p. 463), he is foregrounding the sense in which the humiliation and devastation suffered by Biberkopf follows a pattern that had been established in advance by his Indian epic.

The sense in which this paper looks "beyond the Alexanderplatz" is that it focuses on the character of Döblin's writings before the publication of *Berlin Alexanderplatz* in 1929, tries to identify the intellectual interests that helped to give his writings that particular character, and considers the relationship in which these interests stand to the dominant impulses of the intellectual culture of the turn of the century, when Döblin's conception of himself as a writer was being formed.

On the occasion of Döblin's fiftieth birthday in 1928, two substantial essays appeared which together provide a useful initial sense of how the development of his writing up until that time had been perceived. One, by

---

1 For reviews of the first edition of *Berlin Alexanderplatz*, see *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, ed. by Ingrid Schuster and Ingrid Bode (Bern and Munich: Francke, 1973), pp. 207-66; and *Materialien zu Alfred Döblin, "Berlin Alexanderplatz"*, ed. by Matthias Prangel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), pp. 53-116.

2 For detailed discussion of these aspects of *Berlin Alexanderplatz*, see Otto Keller, *Döblins Montageroman als Epos der Moderne* (Munich: Fink, 1980), pp. 140-96; also David Midgley, "The Dynamics of Consciousness: Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*", in *The German Novel in the Twentieth Century. Beyond Realism*, ed. by David Midgley (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993), pp. 95-109.

Oskar Loerke, appeared in a special celebratory volume issued by Döblin's publisher, the S. Fischer Verlag; the other, by Ferdinand Lion, appeared in the *Neue Rundschau*, also published by S. Fischer.[3] Both authors, as one might expect in such congratulatory publications, spoke of the richness of the texture of Döblin's narratives, of the vividness of their imagery and the powerful feel for specific natural phenomena that they evoked. At the same time they evidently felt the need to look for an intellectual key to his fiction. Loerke repeatedly looks to Döblin's recently published disquisition *Das Ich über der Natur* for explanations of the relation between the evocations of the natural world in his novels and the human destinies they depict. He emphasises that Döblin's fiction is above all concerned with the objects and experiences of the material world, relates the graphic character of his descriptions to his scientific studies, and notes that his interest in spirituality is pantheistic and very much of this world.[4] But he also recognises in Döblin's major works – *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1916), *Wallenstein* (1920), *Berge Meere und Giganten* (1924), and *Manas* (1927) – articulations of the metaphysical ideas expounded in *Das Ich über der Natur*: the integration of human existence into a cosmic vision and the sense of organic connection between life, death and sexuality within the universal play of natural forces.

Lion's approach to the question of Döblin's intellectual orientation is more analytical. He sees Döblin as having begun by participating in the vitalism that was characteristic of the intellectual culture of the pre-war world, and he distinguishes between two complementary phases in his development as a writer, each of which he attributes to a personal intellectual event (*Erlebnis*). It was Döblin's perception of how individual lives are subordinated to the inexorable forces of nature and to their manifestation in collective human activities, Lion argues, that led him to look for a sense of overarching cosmic meaning in the play of those impersonal forces, and thus by his own route to a Taoist outlook on life. That intuitive identification with a philosophical world-view in turn determined his choice of a Chinese legend for his novel *Die drei Sprünge des Wang-lun*[5] and his emphasis on the forces of nature at work in an episode

3 Oskar Loerke, "Das bisherige Werk Alfred Döblins", in *Alfred Döblin. Im Buch – Zu Haus – Auf der Straße*, vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke (Berlin: S. Fischer, 1928), pp. 127-200; Ferdinand Lion, "Das Werk Alfred Döblins. Zum fünfzigsten Geburtstag des Dichters am 10. August 1928", *Neue Rundschau* 39 (1928), II, 161-73.

4 Loerke, op. cit., p. 132; cf. also ibid., p. 173: "Es gibt keine Zweiheit, die, summarisch vergrößert, heißen würde: hier der Klotz Materie, dort der Schemen Gott."

5 Lion (op. cit., p. 162) is mistaken in partly attributing the emphasis on overwhelming impersonal forces in *Die drei Sprünge des Wang-lun* to the experience of how individual lives were swept up into a collective destiny in the First World War. The manuscript of the

from European history – the Thirty Years' War – in *Wallenstein*. Like Loerke, Lion recognises the relevance of the arguments in *Das Ich über der Natur* to all of Döblin's novels to date, particularly his espousal of panpsychism, the notion that all elements of the natural world are in some sense animate, which manifestly informs his evocation of continuities between the organic and the inorganic world in *Berge Meere und Giganten*. But what Lion sees coming out in the latter work and becoming dominant in *Manas* is a shift of emphasis from the overwhelming power of collective and impersonal forces to an exploration of the role of individual agency within that constellation of forces, and thus also of individual identity, of the individual soul or psyche (*Seele*, or in the vocabulary of Hinduism, *Atman*). According to Lion it is the combination of active and passive attitudes, of the "Indian" preoccupation with specific active entities and the "Chinese" interest in over-arching meaning (*Tao*), that gives rise to the particular world-view that underlies Döblin's visionary fictions, making him appear, paradoxically, both a "weltbejahender Buddhist" and a "Taoist der Seele".[6]

Both Lion and Loerke were relating what they saw as key aspects of Döblin's thinking to an intellectual heritage with which they could expect readers in the 1920s to be somewhat familiar, even if Döblin's particular elaboration of it nevertheless seemed idiosyncratic and even abstruse in places. But since that heritage is no longer likely to be familiar to readers of the early twenty-first century, I shall summarise the evidence we have of Döblin's early intellectual orientation and the senses in which it relates to the intellectual climate of the early twentieth century before discussing its significance for the interpretation of his early novels. It will become apparent as we explore Döblin's early writings that the distinction Lion makes between a "Chinese" and an "Indian" Döblin is really just a short-hand way of referring to those dimensions of his intellectual concerns that relate to the mass existence of human beings as a phenomenon of nature on the one hand and to the nature of the life and experiences of the human individual on the other.

Alongside his medical studies in Berlin (1900-1904) Döblin studied philosophy under Friedrich Paulsen, a popular exponent of Kant and Schopenhauer,[7] the Neo-Kantian Max Dessoir, and the Hegelian Adolf

---

novel was in fact completed by May 1913: see Gabriele Sander, *Alfred Döblin* (Stuttgart: Reclam, 2001), p. 132.

6 Lion, op. cit., p. 169.

7 Paulsen is also remembered as the greatest of the pupils of Gustav Theodor Fechner and for having promoted, in his *Einleitung in die Philosophie* (1892), Fechner's doctrine of panpsychism, to which Lion alludes in his article.

Lasson; and according to Loerke, when he transferred to Freiburg in 1904, where he wrote his doctoral thesis on a psychic disorder, Döblin had a reputation for being an uncompromising Hegelian.[8] There are few explicit traces of the young Döblin's philosophical reading in his published correspondence, but by his own testimony in a letter to the literary scholar Werner Milch in December 1927, he had avidly read Schopenhauer, Nietzsche, and Hegel – whose *Phänomenologie des Geistes* he claims to have devoured "wie einen Roman" (Br II, p. 54). At a still later date, responding to an enquiry in 1950, Döblin acknowledges that both Schopenhauer and Nietzsche had excited his intellectual interest at particular times, but he now distances himself from the philosophy of Hegel – "sie hat mich gefesselt, aber völlig kalt gelassen" – and highlights instead his interest in "höhere Naturschau" as practised by "Spinoza und andere" (Br II, p. 359). This is consistent with a remark he makes about his early philosophical reading in his "Epilog" of 1948 (SLW, p. 306), and there are clear indications that the writings of both Spinoza and Hegel were indeed in his mind while he was writing his early novel *Der schwarze Vorhang* in 1902-03.[9] But the most explicit evidence of the young Döblin's own philosophical orientation comes from a pair of essays on Nietzsche which also date from 1902-03, but which were not published until 1978.[10]

The title of the first essay, "Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche", is taken directly from a section heading in that posthumous compilation of notes which had been presented to the world in 1901 as Nietzsche's crowning achievement, *Der Wille zur Macht*. Some of the specific vocabulary that Döblin deploys in his Nietzsche essays, as well as the general cast of his argument, also indicates that he was responding in the main to propositions that he had found in *Der Wille zur Macht*, although his essays also contain specific textual references to *Jenseits von Gut und Böse*, *Zur Genealogie der Moral*, and *Also sprach Zarathustra*.[11] The

---

8 Loerke, op. cit., pp. 140-41.

9 The manuscript of this work had contained a sentence reflecting on what the young protagonist might have recognised if he had read Spinoza (JR, p. 262), and it had borne a motto from Hegel's *Phänomenologie des Geistes* (JR, p. 253). See also Otto F. Best, "Zwischen Orient und Okzident. Döblin und Spinoza. Einige Anmerkungen zur Problematik des offenen Schlusses von *Berlin Alexanderplatz*", *Colloquia Germanica,* 12 (1979), 94-105.

10 Alfred Döblin, "Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche" and "Zu Nietzsches Morallehre", in *Nietzsche und die deutsche Literatur*, vol. 1: *Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963*, ed. by Bruno Hillebrand (Tübingen: Max Niemeyer, 1978), pp. 315-58. For the purposes of this chapter, page references will be given to the version published in KS I, pp. 13-55.

11 Textual references to works that Nietzsche published in his lifetime are documented in KS I, pp. 377-82. Passages from the first edition of *Der Wille zur Macht* (Friedrich Nietzsche, *Werke*, XV, Leipzig: C.G. Naumann, 1901) to which Döblin directly or indirectly

essays do not develop philosophical arguments so much as elaborate Döblin's personal reflections on what he takes to be Nietzsche's key ideas, and these involve thinking along with Nietzsche to some extent, as well as arguing against him. It is precisely their spontaneous character, however, that provides useful indicators of the young Döblin's dominant intellectual concerns. He has fundamental objections to Nietzsche's treatment of moral judgements as psychological phenomena and to his attempt to place morality on biological foundations. He senses that the concept of evolution is central to Nietzsche's thinking, comparing its importance with that of "substance" in the philosophy of Spinoza; and he criticises Nietzsche's conception of "Höherentwicklung" from the vantage point of a trained biologist, stressing that what matters for the process of evolutionary development is differentiation of species rather than any notion of a particular species living more intensively (KS I, pp. 46-47). He rejects the implication of determinism in Nietzsche's reasoning (KS I, pp. 39-40), repudiates the notion of moral evaluation based on "strength" and "weakness" (KS I, p. 41), is suspicious of Nietzsche's deployment of racial categories in connection with morality (KS I, p. 42), and displays an instinctive revulsion towards the notion of the "will to power" as an ultimate cosmic principle, calling it a monstrous concept and a wilful myth (KS I, p. 35). There is therefore clearly substance to Ferdinand Lion's conjecture, in 1928, that Nietzsche was the "invisible opponent" of Döblin's philosophy.[12]

Döblin raises a further objection to Nietzsche's thinking, however, which provides a still more telling indicator of his own intellectual orientation at the time. The young Döblin regards it as a fundamental error to try to reduce the dualism of spirit and matter by treating the spirit (*Geist*) as a derivative of the material realm (*Natur*), and it is this aspect of Nietzsche's thought that prompts Döblin to attack him as a representative spokesman for "Naturwissenschaft" (KS I, pp. 23-24). The manner in which Döblin asserts the need for metaphysical ideas in the face of Nietzsche's efforts to undermine them also makes it understandable why – as Loerke was to recall in 1928 – he was remembered from his student days as a passionate Hegelian. The fervour of Döblin's commitment to metaphysics rings through his characterisation of Nietzsche's antipathy for traditions of metaphysical thought as the "Heftigkeit des renegatischen

---

alludes are identified in Beat Knuttig, *Die Nietzsche-Aufsätze des jungen Alfred Döblin. Eine Auseinandersetzung über die Grundlagen von Erkenntnis und Ethik* (Bern: Peter Lang, 1995). In *Das Ich über der Natur* (Berlin: S. Fischer, 1928), p. 136, Döblin explicitly mentions having consulted *Der Wille zur Macht*, but without indicating when he did so.

12 Lion, op. cit., p. 171.

Hasses" (KS I, p. 31). Not only does Döblin try to counter Nietzsche's contention that human cognition is necessarily anthropomorphic, he also looks for metaphysical principles at work in Nietzsche's own writings, and claims to have found them in the notions of the *Übermensch* and of "eternal recurrence" (KS I, pp. 31 and 52). The latter notion in particular, which Nietzsche scholarship commonly interprets as either a heuristic tool or a test of philosophical fortitude, i.e. of the capacity to affirm,[13] Döblin apprehends as betokening a metaphysical belief that stands in contradiction to Nietzsche's general insistence on the biological foundations of all perception and all sense of truth. In the same connection, he attributes Nietzsche's biological precepts to what he calls the excessive empiricism of a scientific age (KS I, pp. 18-21 and 23-24; cf. also KS I, p. 54). It is particularly when he is denouncing the intrusion of science into the domain of philosophy as a sign of the times that Döblin's rhetoric becomes vehement and we find him resorting to the sort of argument by metaphor of which he accuses Nietzsche: "das stupide Klammern an die Empirie in diesem Zeitalter verdirbt die Philosophie, die Königin, welche zur Dienerin herabgewürdigt wird. […] Und man übersehe nicht die Consequenzen dieses Skeptizismus und Nihilismus: wenn alles falsch ist, nun darauf los gedichtet und erfunden, wenn es nur dem Leben dient" (KS I, p. 26). When the evidence from Döblin's critique of Nietzsche is placed alongside his later recollections of his early philosophical interests, then, the picture emerges of a young man anxious to retain the unifying power of metaphysical thought in compensation for the disintegrative effects of empirical inquiry that he perceives in the contemporary development of science and looking to major representatives of speculative philosophy for persuasive integrative ideas, even if it is not clear how these ideas might be reconciled with each other: the oneness of substance and the need for a dialectical understanding of the relationship between unity and diversity, which he would have found in

13 For an excellent analysis of conceivable interpretations of the role of "eternal recurrence" in Nietzsche's thought, see Maudmarie Clark, *Nietzsche on Truth and Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 245-86. Cf. also Tracy B. Strong, *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transformation* (Berkeley: University of California Press, 1988), pp. 260-93; Laurence Lampert, *Nietzsche's Teaching* (New Haven: Yale University Press, 1986), pp. 255-63. Brian Leiter, *Nietzsche on Morality* (London: Routledge, 2002), p. 288, offers the following succinct evaluation: "the 'meaning' embodied in affirmation of the eternal return is precisely that *there is no meaning or justification for suffering.* […] The eternal return does not so much provide a 'meaning' for suffering […] as it provides an *aim* for the will other than the ascetic ideal: namely, to will the repetition of everything through eternity."

Spinoza,[14] the workings of the spirit as expounded by Hegel, and the notion of the will as ultimate reality in Schopenhauer.

The thinking of Schopenhauer, and in particular the significance that Schopenhauer attached to music, is a recognisable stimulus for another early text, *Gespräche mit Kalypso. Über die Musik*, which first appeared in the literary journal *Der Sturm* in 1910. This is not to say that Döblin allows the dialogue in his piece to be confined to the terms in which Schopenhauer discusses music in *Die Welt als Wille und Vorstellung*[15]; rather, he uses Schopenhauer's observations as points of departure for a dramatisation of the issues that draws on his general classical education, influenced in part perhaps by Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie*, and very probably also by a number of paintings by Arnold Böcklin.[16] Döblin imagines a musician stranded on Calypso's island, as Odysseus is in Book Five of the *Odyssey*, and he draws eclectically on other motifs from Homer, importing the transformation of men into beasts from the Circe episode, and giving the people of the island bird-like attributes like traditional representations of the Sirens. One scene also has the musician giving a sermon to the fishes in the manner of a well-known burlesque song from *Des Knaben Wunderhorn*. But the serious purpose of the quasi-classical setting is that it allows for a mortal to enter into dialogue with a representative of the immortal realm on the subject of death and the relation of human existence to the natural order in general, as well as on the relevance of music to the grand cosmic scheme of things.

Music is the only medium in which Döblin's Kalypso permits humans to approach her, and she explicitly links it to a "Plan der Schöpfung" that

---

14 For the particular resonances of Spinoza's thought in Döblin's writings, see Best, "Zwischen Orient und Okzident".

15 See Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, §52. In the context of his Nietzsche essays, Döblin had criticised Schopenhauer for inconsistency in separating "reine Erkenntnis" from the workings of the will (KS I, p. 23).

16 Döblin probably saw Böcklin's painting of Calypso with a harp (*Odysseus und Kalypso*, 1882) in Basel in 1905, but the imagery of *Gespräche mit Kalypso* also appears to draw on other works by Böcklin that were in the hands of art dealers in Berlin around 1900. These include the notoriously grotesque representation of the Sirens as half-women, half-birds (*Sirenen*, 1875), which was acquired by the Nationalgalerie, Berlin, in 1902, and the image of St Anthony preaching to the fishes (*Der Heilige Antonius*, 1892): see *Arnold Böcklin: Die Gemälde*, ed. by Rolf Andree (Basel: Reinhardt 1977), catalogue nos. 293, 372, and 431. The association of Calypso with music may also owe something to the eighteenth-century translation of Homer by J. H. Voß, which applies the epithet "melodisch" to her (SÄPL, p. 616). For a full discussion of the relation in which Döblin's text stands to his poetological writings and to the intellectual culture of the time, see Johannes Balve, *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin: vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik* (Wiesbaden: Deutsche Universitätsverlag, 1990).

transcends temporality (SÄPL, p. 18). The Schopenhauerian echoes are unmistakable when the musician refers to the sound of the sea as the "Singen der Dinge", of things that do not readily disclose themselves (SÄPL, p. 22), and when Kalypso refers to sounds as pointing beyond the visible (SÄPL, p. 24). Specific elements of Schopenhauer's argument are also reflected in the notion that musical sounds communicate more immediately than concepts – "Kürzer begreift der Ton als der Begriff" (SÄPL, p. 26) – and that no poet has ever caught the "Ineinander des Vielfältigen" that characterises the ultimate nature of the world (SÄPL, p. 27).[17] But whereas Schopenhauer argues largely by analogy – it is the formal characteristics of music that make it, in his famous phrase, an "Abbild des Willens selbst" – Döblin's text has much more to say about the specific nature of music as a human experience and of composition as a human practice. Schopenhauer is interested in the ability of music to express the essence (*Wesen*) of human emotions rather than any specific emotional event; Döblin's musician insists that music knows nothing of emotion as such and that, in so far as it has a semiotic language, it is only able to articulate "Erscheinungen der Gefühle" (SÄPL, p. 72). And he expatiates at length about the organisation of music, its rhythm, its proportionality, the dynamic nature of the relation between tones, and the sense of relatedness and mutual determination that a musical composition embodies (SÄPL, pp. 32-40 and 48-50), asserting that it is these qualities that *confer* a sense of meaning on the world: "einen Sinn hat die Welt, den ihr der Satz der Beziehlichkeit leiht" (SÄPL, p. 46).[18] What lends his dialogue with Kalypso its dramatic quality and its poignancy, however, is his acute awareness of the limits imposed on his understanding by his physical being and the finitude of his existence by contrast with the goddess's intimate involvement in and knowledge of the world process.

Death is a frequent and explicit theme in this text. The musician, in his solitary "Fischpredigt", is aware of death as a concomitant of life, as a "Lebensäußerung" indeed (SÄPL, p. 32). Intellectually he can relate it to his general observation that the inherent tendency of life is "Wachsen" or even "Wuchern" (SÄPL, pp. 32 and 100), and he speaks as someone who has moved beyond any notion of an immortal soul or an animate universe. But among the various philosophical propositions that preoccupy him in

17 Schopenhauer writes that our world is nothing other than "die Erscheinung der Ideen in der Vielheit", and sees music, like all the arts, expressing a wisdom that eludes conceptual thought: Arthur Schopenhauer, *Werke in fünf Bänden*, ed. by Ludger Lütkehaus (Zurich: Haffmanns Verlag, 1991), I, pp. 341 and 348.

18 Cf. also Kalypso's line, "die Musik ist kein Ding an sich, sondern am Menschen" (SÄPL, p. 92).

the course of his dialogues, the question that causes him particular anguish is that of what happens to him when he dies (SÄPL, pp. 107-08). Kalypso, who can say of herself, as an immortal, that she carries death within her because she has never lived (SÄPL, p. 90) and is associated from the outset with the notion of "der starrste Tod" (SÄPL, pp. 17, 21 and 29), can rejoice in the idea of the death of the individual (or, as we might put it in Schopenhauer's terms, of the suspension of the *principium individuationis*) as a redemption of the world (SÄPL, p. 107); and she invites the musician to accept that the world process is one of eternal becoming, remarking that without such becoming there could also be no music (SÄPL, p. 110). In the closing sequence of the drama – in which not only is the musician killed and the island and its inhabitants swept away by a stormy sea, but the struggle between an old god and a new one ends in their mutual destruction – Kalypso is herself converted into a force of nature, a hurricane that whirls "mit dröhnendem Geschrei und Gelächter" across the dancing sea, but not before she has offered the musician one further consoling thought: that the world process in which she participates is itself inherently meaningful and "von Gedankenart" (SÄPL, p. 110). Here we have an intimation of a theme that was to continue to exercise Döblin in the 1920s, culminating in the publication of *Das Ich über der Natur* (1927) and a further elaboration of his existential concerns in *Unser Dasein* (1933). Since the present article is concerned with the development of Döblin's thinking up until the publication of *Berlin Alexanderplatz*, it is the earlier of these two texts that is of primary interest here.[19]

The dominant theme of *Das Ich über der Natur* (and the explanation for its curious title) is Döblin's quest for philosophical solace in the notion of the connectedness (*Zusammenhang*) of all things, as it is revealed in the orderedness of natural phenomena and the apparent universal applicability of mathematical principles – even if he also expresses radical doubts about the ability of mathematical abstraction to communicate the reality of that connectedness. Indeed he comes close to invoking the notion of a prime mover or designer behind the entire material world. He explicitly distances himself from the idea of a personal deity (IN, p. 42) and from any religious conception of a world beyond (IN, p. 238), as he does from the Platonic notion of a higher world of forms (IN, p. 177); but his chief

19 Alfred Döblin, *Das Ich über der Natur* (Berlin: S. Fischer, 1928). It was common practice at the time for books which appeared towards the end of a calendar year to carry the following year as the date of publication. The book draws on a number of articles Döblin had published in the early 1920s: cf. *Alfred Döblin 1878-1978*, ed. by Jochen Meyer (Marbach: Ausstellungskatalog des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, 1978), pp. 178-86.

consoling notion is that of a spiritual or intellectual (*geistig*) principle – which he variously calls "Urwesen", "Ur-sinn", "Ur-geist" or "Ur-ich" – that works in and through us (as it does through all matter), and which he suggests towards the end of his book is always near and can be summoned, as if by prayer (IN, pp. 235-36). Not the least of the consolations that this perception can bring is the thought that our individual death is merely a re-absorption into the anonymous mass condition of the matter of which we are formed (IN, pp. 102-104) and, moreover, that as creatures of the material universe we thus participate in the eternal making and unmaking of forms in accordance with the principles ordained by the "Urwesen" (IN, p. 117). In one of the most revealing phrases of the whole text, Döblin writes that the personal subject "wiegt sich" – that it is, so to speak, rocked as in a cradle[20] – in the integrated continuity that is constituted by the innumerable manifestations of energy and physical matter observable in the universe (IN, p. 66; cf. also IN, p. 91).

The implications of the religiosity that was to manifest itself in Döblin's writings with increasing insistency after 1933 need not detain us here. The intricacies of Döblin's attitudes towards Judaism, Christianity, and the very notion of a creator God at different stages of his life have been investigated with great thoroughness by Helmuth Kiesel and others.[21] In *Das Ich über der Natur* Döblin is articulating a fundamental set of beliefs about the world which is self-avowedly independent of any theistic principle, and which aims to be consistent with established scientific knowledge while also reaching out for a sense of intellectual coherence that transcends the discrete discoveries of empirical investigation. At several points he alludes to specific scientific findings with a view to integrating them into his argument: he mentions the results of radio crystallography, the existence of electrons within the atom, the notion of particular chemicals being produced within the sun, and

---

20 The stock German metaphor is commonly used in the sense of cherishing a notion.

21 See Helmuth Kiesel, *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins* (Tübingen: Niemeyer, 1986); Thomas Isermann, *Der Text und das Unsagbare. Studien zu Religionssuche und Werkpoetik bei Alfred Döblin* (Idstein: Schulz-Kirchner, 1989); Christoph Bartscherer, *Das Ich und die Natur. Alfred Döblins literarischer Weg im Licht seiner Religionsphilosophie* (Paderborn: Igel, 1997); and Friedrich Emde, *Alfred Döblin. Sein Weg zum Christentum* (Tübingen: Gunter Narr, 1999). Cf. also Christoph Bartscherer's contribution to this volume, pp. 192-214, especially pp. 200-01 and 206-14. For a summary in English of the issues surrounding Döblin's later conversion to Catholicism in 1941, see also David Midgley, "Döblin in Hollywood", in *Refuge and Reality: Feuchtwanger and the European Emigrés in California*, ed. by Pól O'Dochartaigh and Alexander Stephan (Amsterdam & New York: Rodopi, 2005), pp. 57-69.

Einstein's conception of a space-time continuum that is integral to the material universe but is also strangely bent (IN, pp. 33, 37, 39-40, and 205). The general drift of his argument, however, involves establishing that there is no overall sense of purpose or direction apparent in the world of material phenomena itself (IN, p. 49), that the piecemeal scientific understanding of physical manifestations therefore needs to be complemented with some metaphysical precept (IN, p. 66), that the evidence of overall equilibrium in the natural world should be taken as a symptom of its "nichtphysikalishe Ganzheit" (IN, p. 55), and that the seat of ultimate meaning in the universe is a subject (*Ich*) that resides *above* nature (IN, p. 80). There is clearly a sense, then, in which the metaphysical entity Döblin invokes is very like a surrogate deity for a scientific age, and when he calls, at the end of the text, for a systematic inquiry into the metaphysical issues he has raised, he is content to speak of what he has in mind as a revival of theology (IN, p. 242). As Barbara Belhalfaoui-Köhn puts it in her stimulating discussion of this text and its conceivable intellectual affinities, "Döblin [verehrt] mit quasireligiösem Gefühl […], was er als Wissenschaftler nicht ergründen kann".[22] In Döblin's perception, the ultimate determining force above nature, and thus the seat of meaning, is itself inherently organic, dynamic and eternally becoming – it transcends time and space, and is thus without beginning and end (IN, pp. 196 and 212). As he evokes its operation in the observable world, he speaks in terms of conditioning rather than causality (IN, pp. 186-87 and 192-96), and of its presence in all matter, both organic and inorganic, as a kind of animation (*Beseeltheit* or *Beseelung*) (IN, pp. 7-8, 11, and 181).

In a general way, the arguments that Döblin develops show him to be participating in a powerful trend in the German intellectual culture of around 1900, which had reacted against the dominance of mechanistic thinking in nineteenth-century science by asserting the need for a unifying metaphysical world-view based on organic principles, and for which the philosophy of Schopenhauer had provided fundamental impulses.[23] It is clear from his writings that Döblin had absorbed a wide range of themes and issues that had arisen from developments in biological research in the late nineteenth century. Some of these relate directly to the view that

22 Barbara Belhalfaoui-Köhn, "Alfred Döblins Naturphilosophie – ein existentialistischer Universalismus", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 31 (1987), 354-82 (p. 362).

23 See Wolfgang Riedel, *'Homo Natura'. Literarische Anthropologie um 1900* (Berlin: de Gruyter, 1996), pp. 41-77; Herbert Schnädelbach, *Philosophy in Germany 1831-1933* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 143-45. Cf. also Walter Gebhard, *"Der Zusammenhang der Dinge". Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts* (Tübingen: Niemeyer, 1984); Uwe Spörl, *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende* (Paderborn: Schöningh, 1997), pp. 75-112.

organic phenomena can be wholly accounted for in physico-chemical terms, a view that was vigorously promoted around 1900 by the leading proponent of Darwinism in Germany, Ernst Haeckel; others relate to the opposing notion that life must be driven by some additional vital principle, which was propounded with equal vigour in the first decade of the twentieth century by one of Haeckel's pupils, Hans Driesch, and probably also to Henri Bergson's inquiries into the distinctive properties of life and his concept of "élan vital", which made a powerful impact throughout the western world in the decade after 1910.[24] The terms in which Döblin evokes his sense of a unifying metaphysical principle at work in nature have been found to owe much to the "godless mysticism" of Fritz Mauthner, with whom he was in personal contact from very early in his writing career[25]; the concept of "Beseelung", with which he seeks to overcome the distinction between organic and inorganic matter, had been advanced in 1851 in the cosmological reflections of the psychologist and philosopher Gustav Theodor Fechner, which were being more widely read after 1900 than previously; and in more diffuse ways Döblin's conception of a coherent metaphysical principle at work behind the multiplicity of natural phenomena has also been linked to intellectual traditions that reach back to the nature philosophy of Schelling, to the organicist thinking of Goethe and Herder, and to the alchemy of Paracelsus, amongst other things.[26]

From the particular ways in which he argues his case, however, it is apparent that Döblin does not simply borrow ideas from others, but develops them in his own distinctive way. He is rarely content to outline his thinking in abstract terms, and seeks rather to communicate its implications by allusion to concrete, sensory experience. As he states early in *Das Ich über der Natur*, "Ich will keine Wahrheit und keine Erkenntnis

---

24 See Belhalfaoui-Köhn, "Alfred Döblins Naturphilosophie", p. 361; Bartscherer, *Das Ich und die Natur*, pp. 189-206; Roland Dollinger, "Alfred Döblins Naturphilosophie in den Zwanziger Jahren", in *Philosophia Naturalis. Beiträge zu einer zeitgemäßen Naturphilosophie*, ed. by Thomas Arzt et al., (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996), pp. 135-50.

25 See Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, pp. 163-67.

26 Cf. Belhalfaoui-Köhn, "Alfred Döblins Naturphilosophie", pp. 361-65; Helmut Mader, *Sozialismus- und Revolutionsthematik im Werk Alfred Döblins, mit einer Interpretation seines Romans "November 1918"* (PhD dissertation, Mainz, 1977), pp. 40-47; Christine Maillard, "Critique de la science et théorie de la connaissance dans les 'écrits philosophiques' d'Alfred Döblin: *Das Ich über der Natur* (1927) und *Unser Dasein* (1933)", in *Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935. Literatur und Erkenntnistheorie 1890-1935*, études réunies par Christine Maillard (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2004), pp. 125-40. In 1923, when reviewing Sigmund Freud's meta-psychological essay *Das Ich und das Es*, Döblin expresses the hope that the time may be ripe for Fechner's views to receive renewed attention (KS II, p. 263).

übermitteln, sondern nur ein einfaches und ursprüngliches Gefühl" (IN, p. 16). He bases his evocation of metaphysical connections not just on scientific knowledge about the inherent properties of natural substances, but on a description of what common experience enables us to recognise of those properties, such as the feel of water, fire and warmth (IN, pp. 22-35). His demonstration of universal "Beseelung" is not based, as Fechner's is, on a mere analogy between the familiar domain of the human body and the notion of the universe as a higher organism, but on the sense that the attributes with which natural substances are endowed invest them with a kind of "life", and that these attributes in turn determine the course of our life and death as human beings (IN, pp. 40-50 and 121-23). It is an approach to the description of natural phenomena that can sometimes appear naively intuitive and anthropomorphic, for example when the combustibility of wood is explained in terms of organic substances having originated by being "released" (*entlassen*) from the domain of fire (IN, p. 76), but it has the merits of poetic immediacy – "Anschaulichkeit". The insight on which Ursula Elm bases her study of the intellectual resonances at work in *Berlin Alexanderplatz* is therefore fundamentally correct: Döblin does not pursue "Lebensphilosophie" so much as "Lebensanschauung".[27]

It is relatively easy to demonstrate the senses in which Döblin's poetological writings are related to these features of his cosmic vision. On the one hand there is what we might call the phenomenological approach to the literary representation of objects and events which was already an insistent feature of the earliest programmatic statements he published in *Der Sturm* in 1913. When he urges the leading exponent of Italian Futurism, Filippo Tommaso Marinetti, to abandon hackneyed similes in favour of more direct means of evocation (SÄPL, p. 117) and when he enjoins his fellow authors – in the manifesto that he issued under the title *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* – to replace such abstract terms as "Zorn", "Liebe" and "Verachtung" with a precise description of developments in the manner of a psychiatrist (SÄPL, pp. 120-21), then he is clearly looking for ways to break through the shroud of conventional discourse and let the objects and experiences of the material world speak for themselves. As he was to put it in another short public statement in 1922, "Wir haben keine Kunstprodukte, sondern Lebensäußerungen nötig" (KS II, p. 135). It is in accordance with this policy, for which he adopts the terms "steinerner Stil" and "Tatsachenphantasie" as

27 Ursula Elm, *Literatur als Lebensanschauung: zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz"* (Bielefeld: Aisthesis, 1991).

shorthand forms of reference, that he calls in 1913 for the "Hegemonie des Autors" to be broken and for the manifest presence of a narrating voice to be suppressed: "ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts" (SÄPL, p. 122). This is evidently the approach that Döblin has in mind when he invokes the notion of a modern form of epic writing that should supplant or reinvigorate the novel (SÄPL, p. 123), and ostensibly it carries the implication of a thorough-going subordination of the "I" that perceives and communicates to the data of external reality.[28] It is in the same spirit that Döblin states, in the lecture he gave at Berlin University in 1928 (*Der Bau des epischen Werks*), "Da spricht der große Epiker, die Natur, zu mir, und ich der kleine, stehe davor und freue mich, wie mein großer Bruder das kann" (SÄPL, p. 226). But any successful act of perception implies a sense – not necessarily a conscious and rationally articulated sense[29] – of the distinctive coherence of that which has been perceived, and of its significance in relation to other perceptions; and Döblin alludes to his own conception of the order and meaning that lie behind the observable material world when he states earlier in the same text, "Der wirklich Produktive muß […] ganz nah an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen" (SÄPL, p. 219). When he alludes to a higher reality (*Überrealität*) that the creator of fiction should render perceptible by penetrating the surface of the material world, and when he goes on to state explicitly, "die überreale Sphäre, das ist die Sphäre einer neuen Wahrheit und einer ganz besonderen Realität" (SÄPL, p. 223), then it is apparent that his conception of the role of narrative fiction is closely related to that reaching out for a metaphysical awareness of the world that he articulates in his philosophical writings.

It would be seriously misleading, however, to give the impression that the step from recognising the nature of Döblin's metaphysical vision to interpreting his narrative works is a straightforward one. As Erich Kleinschmidt has pointed out, Döblin's characteristic approach in his fiction, as in much of his essayistic writing, is that of explorative inquiry

---

28 On the implicit connections between this aspect of Döblin's policy on narration and his philosophical reflections on individuation, see Erich Kleinschmidt, "Döblin-Studien I. Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei Alfred Döblin", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 26 (1982), 383-401.

29 It is perhaps as a phenomenon of the psychology of perception that we might hope to elucidate that ambivalence that Matthias Prangel sees as constitutive of Döblin's "modernist" aesthetics: "Alfred Döblins Überlegungen zum Roman als Beispiel einer Romanpoetologie des Modernismus", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003*, ed. by Christine Maillard and Monique Mombert (Bern: Peter Lang 2006), pp. 11-29.

rather than the methodical development of a preconceived view.[30] It was the complex diversity of the issues presented by earthly experience that evidently triggered the imaginative and combinative processes that gave rise to Döblin's novels. For *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1916) and for *Wallenstein* (1920) he undertook substantial historical reading about eighteenth-century China and the Thirty Years' War respectively, even if he subsequently claimed not to have retained much of the detail of actual historical events (SLW, p. 30; cf. SÄPL, pp. 231-32). He absorbed considerable quantities of geographical, geological and biological information for the project that became *Berge Meere und Giganten* (1924)[31]; and serious ethnographical reading, as well as translations of central texts of Taoist and Hindu philosophy, provided him with material for *Die drei Sprünge des Wang-lun* and *Manas* (1927) respectively.[32] One of the perennial problems facing Döblin scholarship, moreover, is the manifestly heterogeneous nature of the themes and cultural situations he treats in his fictional works – we should also mention in the context of our present discussion those early novels which have a contemporary German setting, his novel of adolescence *Der schwarze Vorhang* (written in 1902-03 and published in book form in 1919) and his first Berlin novel *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1918). Indeed, Döblin could be disarmingly frank about his capacity for becoming obsessively absorbed in factual material on a particular subject at one stage, and for subsequently allowing his attention to wander onto a new subject before he had finished the book he was working on: a notorious example of this, on which Döblin himself comments, is the fantastic and self-avowedly incongruent ending of *Wallenstein*, where the Emperor Ferdinand II disappears into a forest and is murdered by a hobgoblin (SLW, pp. 49-58; cf. also SÄPL, p. 226). There appears to be no stable focus for his narrative fictions over time, so how can we relate the heterogeneity of his novels to the relatively continuous philosophical concerns that we have noted? Within the scope of the present article I cannot do more than briefly indicate the broad nature of the connections that can be made between Döblin's fictional works and his philosophical writings, but I shall attempt to do so in ways that will encourage others to explore these for themselves.

---

30 Kleinschmidt, "Döblin-Studien I", pp. 393-94; cf. also SÄPL, p. 743.

31 See Gabriele Sander, "Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten* – aus der Handschrift gelesen", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 45 (2001), 39-69.

32 See Zheng Fee, *Alfred Döblins Roman "Die drei Sprünge des Wang-lun". Eine Untersuchung zu den Quellen und zum geistigen Gehalt* (Frankfurt am Main: Lang, 1991); Heinz Graber, *Döblins Epos "Manas"* (Bern: Francke, 1967).

To judge by the inherent character of Döblin's earliest published novel, *Die drei Sprünge des Wang-lun*, in combination with his early programmatic statements, what seems to have attracted him to the ostensibly exotic subject-matter was the opportunity to tell a story characterised by vigorous action and vivid contrasts while eschewing the conventional psychological discourse of the contemporary European novel, which he had rejected. Döblin's treatment of the Chinese material also shows him to be working empathetically with experiences of hardship, imperial oppression, autocratic power, violent revolt, and the questioning of the practical outcomes of such revolt: Wang-lun, a fisherman's son, avenges the death of a friend by killing an imperial officer, flees to the mountains, where he is initiated into the doctrine of non-violence by a former Buddhist monk, and eventually dies leading an insurrection which is defeated amid increasingly brutal atrocities on either side. The "drei Sprünge" of the title relate to the pattern that he himself ultimately recognises in his life, with each "leap" relating to the complex constellation of circumstances in the corresponding phase of his life, but they also point to the existential decisions associated with each phase in turn: to take militant action, to accept the premise that such action is ultimately futile, and to meet force with force when pressed. In the case of *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, the focus of the narrative is on business competition within Berlin society, related to technological development and the nature of capitalist enterprise; the treatment is manifestly anti-heroic, and Wadzek's struggle is presented as a futile and comically grotesque attempt to assert his individual will against the dominant trends of economic development. Built into the comic portrayal of Wadzek's bewilderment and disorientation, however, are moments of acute observation, ostensibly related to his hypersensitive state of mind, the acuity of which is likened to the "Exaktheit und Sicherheit eines physikalischen Instruments" (WK, p. 66). That determinedly phenomenological approach to the representation of objects and events that is a frequent feature of Döblin's narratives elsewhere is here built into the account of the protagonist's experiences of the world with which he is doing battle. It is in their engagement with the particularity of earthly experience, with the sensory immediacy of our perceptions of the world we inhabit, that both these texts reflect one dimension of the philosophical issues with which we have seen the young Döblin to have been wrestling.

This argument can be made more strongly still in the case of *Der schwarze Vorhang*, the composition of which dates from the period in which Döblin was working on his Nietzsche essays – 1902-03. Here it is

worth emphasising the work's sub-title "Roman von den Worten und Zufällen": the thinking that seems to have determined the desultory and often violent nature of the plot of this novel was that concrete expression needs to be found for the discrete and conflicting emotional impulses that are conventionally cloaked by the use of the term "Liebe", and that the course of an erotic relationship is determined by contingent factors rather than any telic goal.[33] The various episodes in the profoundly ambivalent and ultimately destructive relationship that the adolescent protagonist Johannes develops with a young woman exemplify both his incomprehension towards the demons that manifest themselves within him and the communicative barrier that exists between the mental experiences of one individual and another. The yearning to overcome that sense of separation and self-alienation is an implicit theme of Johannes's musing, and an intimation of the ultimate oneness of being is apparent in the motif of the all-consuming flame at the end of the text.[34] In this work, we may conclude, Döblin was exploring, through the physical imagery that he works with, the limits of our awareness of ourselves as biological creatures and of the manifold natural forces that determine our behaviour and our relationships with other human beings and the world in general. In other words, this early fictional work was approaching from the direction of phenomenological inquiry the baffling questions of human existence that Döblin would subsequently try to resolve with his metaphysical conjectures.

In both *Die drei Sprünge des Wang-lun* and *Wallenstein* Döblin was less concerned with the narrative representation of specific historical events than with the evocation of the fate of human populations, of what they suffer and what they are capable of perpetrating, over periods of time; and it has been shown how a sense of cyclical developments and rhythmic patterns associated with natural processes is reflected in the very style and structure of these works.[35] In the case of *Die drei Sprünge des Wang-lun* that effect is reinforced by frequent allusions to Buddhist culture and its special veneration of natural phenomena. In the case of *Wallenstein*, the

---

33 Döblin elucidated the intention that lay behind this formulation in a letter to Axel Juncker in April 1904 (Br I, p. 23). As Anthony Riley notes in his *Nachwort* to the edition of this work in the *Ausgewählte Werke*, in Döblin's manuscript the main title had been "Worte und Zufälle" (JR, p. 307). For an analysis of the work's themes in relation to the language philosophy of Fritz Mauthner, see Birgit Hoock, *Modernität als Paradox. Der Begriff der "Moderne" und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933)* (Tübingen: Max Niemeyer, 1997), pp. 163-91.

34 Cf. Hoock, *Modernität als Paradox*, pp. 166-68 and 187-88.

35 Klaus Müller-Salget, *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, 2nd edition (Bonn: Bouvier, 1988), pp. 120-31 and 165-69.

focus is on an unflinching depiction of ruthless human behaviour and – leaving aside that moment of the fantastic which brings the melancholic Emperor Ferdinand face to face with a demonic representative of the natural order in the final chapter – any sense of a transcendental perspective on the natural world is absent; but by the same token, human behaviour is often evoked here in metaphorical terms which firmly relate it to a conception of natural processes as raw, brutal and primeval. Döblin's text often deploys colourful animal epithets when characterising political and military leaders – buffalo, bison, mammoth, boar, bulldog and panther (W, pp. 9, 12, 174, 241, 242, and 356) – and his Wallenstein is an unscrupulous power-monger and profiteer who is repeatedly referred to as a "Drache", a reptilian creature emerging from the swamp (W, pp. 241-42, 249, 469, and 583).[36] Both these aspects, the close association of human beings with primal natural processes and the evocation of cyclical patterns, are similarly apparent in *Berge Meere und Giganten*, in which Döblin imagines a future dominated by ever-intensifying wars and political conflicts on a global scale. The fruits of Döblin's nature studies in the early 1920s are apparent here in his evocation of the relationship between human agency and the natural world. Extrapolating from the experiences of the First World War, he evokes inter-continental competition for raw materials and food supplies, populations progressively organised into technocratic city-states, and an increasingly ingenious exploitation of natural resources, culminating in the harnessing of volcanic heat to turn Greenland into colonisable territory. When this gargantuan enterprise leads to cataclysmic disaster in its turn, a surviving remnant of the human race resolves to live in a spirit of remorse, nurturing the memory of catastrophe as the guideline for a wiser symbiosis with the natural environment. While Döblin's fascination with the connectedness of all natural phenomena, organic and inorganic, is apparent in his imaginative account of the limits to which technological inventiveness might ultimately be taken, the futuristic narrative of *Berge Meere und Giganten* aims at the articulation, not so much of a metaphysical vision, as of the need for humility and ethical responsibility towards the awesome and potentially overwhelming power of nature.

With *Manas*, which was published in the same year as *Das Ich über der Natur* (1927), we come closer to a precise sense of the relation between Döblin's narrative fiction and his cosmological speculations. Here he was drawing on elements of Hindu mythology, particularly the various manifestations of the god Shiva and the redemptive feminine power of the

36 Ibid., pp. 174 and 191.

figure of Savitri, which provided him with a ready source of vivid imagery associated with the personification of natural forces, and he embellished these from his own imagination (the "Totenfeld" that Manas visits in order to experience suffering, for example, is Döblin's own invention).[37] But in order to understand what Döblin is attempting in this text, it is crucial, as Christine Maillard has recently pointed out, to recognise that the name Manas does not relate to any figure in Hindu mythology, but to a concept in Hindu philosophy which is roughly cognate with the notion of mind: as Döblin would have known from his sources, "manas" denotes the mental capacity for unifying perception, for co-ordinating sensory experiences.[38] If we accept the notion of the figure of Manas as a personification of such a mental capacity, then Döblin's verse epic can be seen as a graphic representation of it as dynamic in character, malleable, and embedded in the world of nature. It is susceptible to domination by demonic impulses (the three demons that take possession of Manas' body in the opening section) and capable of destruction and "rebirth" (through the loving and nurturing intervention of Savitri); it is capable of megalomanic self-assertion (in the revived Manas' dealings with the world around him) but also of facing up to the inherent destructive powers of nature (embodied in the god Shiva). On the closing pages of Döblin's text it is also shown to have the ability to call upon the "Seele der Seelen" (the universal *Atman* and the unifying principle at work in the world at large, which parallels the status of *manas* within the individual), to summon up the powers of nature that are capable of combining to impede the destructive dance of Shiva – and thereby to endure. The affinities with C. G. Jung's conception of individuation that Maillard recognises in this scenario are highly suggestive and would undoubtedly repay more exhaustive investigation. But the aspect of *Manas* that is of particular interest in the present context is Döblin's deployment of a mythic mode of representation which goes beyond mere allegory and constitutes in itself a direct means of envisioning – of rendering "anschaulich" – a complex conception of the mind as a function of the dynamic interplay of natural forces and capacities (the "Ich *in* der Natur") which corresponds to Döblin's projection of a universal unifying principle (an "Ich *über* der

37 See Graber, *Döblins Epos "Manas"*, p. 115.

38 See Christine Maillard, "'Da stieg Manas, ein leiblicher Mensch, über Klippen und das Totenfeld'. Alfred Döblins Indienrezeption – Mythopoiese und Subjekttheorie im Epos *Manas* (1927)", in *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*, Festschrift für Hans-Jörg Knobloch, ed. by Helmut Koopmann and Manfred Misch (Paderborn: Mentis, 2002), pp. 151-77 (p. 163). Chief among Döblin's sources, alongside the Hindu myths themselves, was Helmut von Glasenapp, *Der Hinduismus* (1922).

Natur"). It is here above all that the concrete imagery of Döblin's narrative fiction can be seen to correspond to, and to complement, the discursive account of his world-view that we find in his philosophical writings.

Döblin's philosophical concerns in the period before the publication of *Berlin Alexanderplatz* display the characteristic impulses of a broad intellectual trend around the turn of the century which looked for a unifying metaphysical vision to transcend the disparateness of modern scientific knowledge, and which looked to Schopenhauer, Spinoza, and the legacy of Romantic nature philosophy for stimuli towards achieving such a vision. In his early fiction he can be seen to be investigating a range of particular issues that arose in relation to that broad intellectual trend. In *Der schwarze Vorhang* he explored the nature of the forces at work within an individual human life and within a sexual relationship which tend to be obscured by the conventionality of language; and in *Manas* he turned to mythic imagery to express his more fully developed sense of the relation between the integrity of the human individual and the complex and turbulent manifestation of natural forces. Where he addressed the question of human endeavour and its effectiveness – on a personal and mundane level in *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, on increasingly grandiose historical canvasses in *Die drei Sprünge des Wang-lun*, *Wallenstein* and *Berge Meere und Giganten* – his expansive narratives delve into the complex, but specific play of supra-personal forces which condition the outcomes of such endeavour: the social, the psychological, the cultural, the political, the biological, and the geo-physical. However extravagantly imaginative his fictions may sometimes appear, the substance with which they work invariably remains close to what I have called his phenomenological approach to the representation of earthly existence, his absorption in the appearance and feel of empirical reality. It is in their treatment of human agency, as a factor that is both of the natural world and at the same time also split off from it or even set against it, that Döblin's early novels can be seen to be exploring the seam between an integrative vision of the world of nature and the material phenomena of human experience.

Die Geburt des *Döblinismus* aus dem Geist des Fin de Siècle: Döblins frühe Erzählungen im Spannungsfeld von Ästhetik, Poetik und Medizin

STEPHANIE CATANI

This chapter examines the short stories published in the collection *Die Ermordung einer Butterblume* (1912) in the context of the aesthetic programme of the *fin de siècle*. It argues that Döblin developed his own poetic self-understanding in direct confrontation with *fin de siècle* literature, and in particular, with the conflation of medical and literary discourses prevalent at the turn of the century. Defining programmatic features of "Döblinismus", such as emphases on the natural and the material, and a rejection of the personal and psychological, emerged in Döblin's confrontation with decadence and aestheticism; he reflected on them in his autobiographical and theoretical writings, and gave them form in his stories as early as the *Butterblume* collection. The chapter thus shows that Döblin incorporated aestheticist and decadent influences into the texts of 1902-12, but never allowed them to monopolise his writing. In *Die Tänzerin und der Leib* he twisted the consumptive body, romanticised by the decadents, into a troublesome, defunct "piece of meat"; texts such as *Das Stiftsfräulein und der Tod* or *Die Helferin* countered the excesses of aestheticist figurations of death with ruthless and sometimes brutal narratives of the process of dying.

Der Beitrag untersucht Döblins 1912 veröffentlichten Erzählband *Die Ermordung einer Butterblume* ausgehend vom literaturästhetischen Programm des Fin de Siècle. In der direkten Konfrontation mit der Fin de Siècle-Literatur, insbesondere mit der die Jahrhundertwende determinierenden Diskursverschränkung von Medizin und Literatur entwickelt Döblin – so die These des Beitrags – sein poetologisches Selbstverständnis. Programmatische Merkmale seines *Döblinismus* wie Depersonation, Naturalisierung, Materialisierung und Entpsychologisierung entstehen gerade in der kritischen Auseinandersetzung mit Dekadenz und Ästhetizismus, werden in den biografischen und poetologischen Schriften Döblins theoretisch reflektiert und in seinen frühen Erzählungen bereits literarisch konturiert. Dabei wird gezeigt, wie Döblin in den zwischen 1902 und 1912 entstandenen Texten ästhetizistische und dekadente Einflüsse aufgreift, ohne sich von ihnen verführen und vereinnahmen zu lassen. So pervertiert der von den Décadents verklärte schwindsüchtige Körper in der Erzählung *Die Tänzerin und der Leib* in ein lästiges, nicht funktionierendes „Stück Aas" und konterkarieren Texte wie *Das Stiftsfräulein und der Tod* oder die *Helferin* ästhetizistisch überhöhte Todesfigurationen durch schonungslose, bisweilen brutal erzählte Prozesse des Sterbens.

Am 11. August 1913 erscheint in *Der Zeitgeist*, dem Beiblatt zum *Berliner Tageblatt,* mit Albert Ehrensteins Besprechung von Döblins *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen* eine der ersten Rezensionen zu dem im November 1912 publizierten Sammelband. Ehrenstein bemüht sich darin zunächst um eine Kurzvorstellung des 34jährigen Autors, an dem, so stellt der Rezensent mit Bedauern fest, „der Ruhm noch vorüberging":

> Er ist poetischer Arzt wie Arthur Schnitzler, und das Zeitraubende medizinisch-psychiatrischer Studien wie die Indifferenz der Verleger ward ihm stark fühlbar. […] Noch mehr kommt in den kürzlich (bei Georg Müller, München) erschienenen Novellen „Die Ermordung einer Butterblume" das zu prägnantem Ausdruck, was für Alfred Döblin charakteristisch ist: edle Leidenschaftlichkeit des Stils, Glut einer gleichwohl hartgeschmiedeten Sprache, spannend-plastische Handlung, Psychologie ohne ekelhaft-intime Selbstzerfaserung […] Manches Ärztlich-Konstruktive erinnert abermals an A. Schnitzler.[1]

Mit der Figur des „poetischen Arztes" scheint Ehrenstein ein Autorenmodell zu bezeichnen, das mit Blick auf Döblins Doppelexistenz als Mediziner und Schriftsteller in seiner Bedeutung sowohl für die ersten poetologischen Positionierungsversuche Döblins als auch für die formal-ästhetische Gestaltung seiner frühen Erzählung nicht zu unterschätzen ist. Besondere Relevanz, so möchte dieser Beitrag zeigen, entwickelt diese biografische Besonderheit gerade im Rahmen einer Auseinandersetzung mit Döblins Texten im Kontext des literarischen Fin de Siècle – einer Jahrhundertwende, die sich über eine kritische Auseinandersetzung mit dem naturalistischen Programm definiert, dem mit der Literatur der Dekadenz, des Symbolismus und des Ästhetizismus nun alternative Kunstmodelle entgegengehalten werden.[2]

Vor allem aber in der literarischen Reflexion medizinischen, speziell psychopathologischen Wissens entfaltet diese Jahrhundertwende ihre besondere Sprengkraft: Nicht nur werden medizinische Befunde nun literarisch inszeniert, sondern wird Literatur zugleich unter dezidiert medizinische Beobachtung gestellt. Döblin, so zeigt der Blick auf seine poetologischen wie auch autobiografischen Schriften, reflektiert diese populäre und eifrig vorangetriebene Grenzüberschreitung kritisch und kündet die eigene Moderne, das ästhetische Programm seines „Döblinismus", gerade dadurch an, dass er nicht nur Literatur, sondern vor allem die Medizin stärker in ihr Recht zu setzen scheint und dadurch auf eine Trennung beider Diskurse besteht.

---

1 *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, hrsg. von Ingrid Schuster und Ingrid Bode in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach/N. (Bern/München: Francke, 1973), 7-10 (S. 8-9).

2 Zu Dekadenz, Symbolismus und Ästhetizismus als den relevanten literarischen Strömungen des Fin de Siècle vgl. die Einleitung von *Fin de Siècle*, hg. von Monika Fludernik und Ariane Huml (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002), S. 2.

Die folgende Erörterung der frühen Erzählungen Döblins erfolgt dabei keineswegs willkürlich im Kontext der Jahrhundertwende: Zahlreiche Figuren, Motive und Stoffe seiner Texte resultieren aus dem Geist eines Fin de Siècle, das dem naturalistischen Kollektiv die Analyse eines sich in Frage stellenden Ichs entgegenhält, das einen zwischen Traum und Einbildung schwankenden Wirklichkeitsbegriff profiliert und dekadente Lebensmüdigkeit ebenso wie einen ästhetizistisch überhöhten Seelen- und Nervenkult literarisch inszeniert. Döblins Erzählungen legen Parallelen zu diesem keineswegs homogenen, aber doch dezidiert antinaturalistischen literarischen Programm der Jahre um 1900 durchaus offen: Hier begegnen neoromantische und symbolisch codierte Märchenstoffe in *Die Verwandlung* und *Ritter Blaubart*, tritt mit der fragilen, schwindsüchtigen Tänzerin eine favorisierte Kunstfigur des literarischen Jugendstils auf und wenden sich Erzählungen wie *Astralia* oder die Titelnovelle *Die Ermordung einer Butterblume* der Pathologie des Ichs, den Psychopathogrammen narzisstischer Helden zu, deren Weg in den Wahnsinn im Medium der Literatur nachgezeichnet wird.

„Fin de Siècle und kein Ende!"

Schwierigkeiten bei einer Lektüre Döblins im Kontext des Fin de Siècle bereitet sicherlich die problematische und bis heute uneinheitlich gebliebene Epochenbezeichnung selbst, die bereits unmittelbar nach ihrem Aufkommen in Frankreich 1888 von Zeitgenossen kritisch reflektiert wird.[3] So moniert auch Fritz Mauthner 1891 unwillig: „Fin de siècle und kein Ende", um anschließend mit Blick auf die inflationäre Verwendung des Begriffs zur Selbstbeschreibung einer ganzen Generation festzustellen:

> So wie etwa wackere Tischlermeister einem Schwerkranken noch bei Lebzeiten das Maß zum Sarge nehmen, so wie in einer tüchtigen Redaktion der Nekrolog für einen berühmten Mann, oder auch für einen bejahrten Fürsten lange vor dem Gebrauch bereitliegt, so sind wir in das letzte Jahrzehnt des neunzehnten

3 Zum Ursprung des Begriffs vgl. Wolfgang Asholt; Walter Fähnders, „Nachwort", in *Fin de siècle. Erzählungen. Gedichte, Essays* (Stuttgart: Reclam, 1993), S. 417-36 (S. 417). Zur Polyvalenz des Begriffes vgl. *Fin de Siècle*, hg. von Fludernik und Huml. In ihrer Einleitung (S. 1) sprechen die Herausgeberinnen von „Interpretationsdifferenzen einzelner Disziplinen und literaturwissenschaftlicher Auffassungen", welche die Auseinandersetzung mit dem Fin de Siècle auch gegenwärtig noch kennzeichne.

> Jahrhunderts mit dem erlösenden Wort fin de siècle eingetreten und gebrauchen es bald bewundernd, bald entschuldigend, immer aber sinnlos.[4]

Im Folgenden soll sich der Begriff weniger auf die lebensverneinende Stimmung im ausgehenden 19. Jahrhundert beziehen, gegen die sich Mauthners Kritik insbesondere richtet. Vielmehr fungiert das Fin de Siècle als literarische „(Mini)-Epoche“[5] auch als Vorbote der Moderne und kündet den Aufbruchsgedanken einer um Innovation und Weiterentwicklung bemühten Generation an, die ihr Selbstbewusstsein nicht zuletzt aus den wissenschaftlichen Erkenntnissen bezieht, die das 19. Jahrhundert erringen konnte. Gleichzeitig führt dieser wissenschaftliche Fortschritt zu einer Konkurrenz von Natur- und Geisteswissenschaften, welche die Jahrzehnte vor und nach 1900 in sämtlichen kulturellen und gesellschaftlichen Bereichen beherrscht.

Literarisch vergegenwärtigt sich dieser Dualismus besonderes deutlich, spiegelt sich geradezu in der Parallelität von Fin de Siècle-Strömungen zum einen und dem noch präsenten Naturalismus zum anderen. Marie Herzfeld erkennt in ihrem programmatischen Essay *Fin de Siècle* die Schwierigkeiten der Décadents gerade darin, sich von naturalistischen Prozessen wie der „Methode exakter Wissenschaft“ nicht emanzipieren zu können:

> Ihre Kunst ist Auflehnung gegen den Naturalismus, ihre Philosophie ein Protest gegen die exakte Wissenschaft. Und doch ist das einzig Dauernde in ihrer Kunst die Anwendung der Methode des Naturalismus auf seelische Probleme und die Überführung der Methode exakter Wissenschaft auf eine spiritualistische Weltbetrachtung. […] Wer die Gegenwart überwinden will, der muss durch die Gegenwart durch.[6]

Der Begriff, an dem sich der das Fin de Siècle prägende Konflikt zwischen naturwissenschaftlicher Präzision und ästhetizistischer Überhöhung paradigmatisch zeigt, ist der der Psychologie, der gerade im Hinblick auf die Texte Döblins seine Relevanz offen legen wird. Hermann Bahr, der in Wien und Berlin nachdrücklich die *Überwindung des Naturalismus* einfordert, macht in der Psychologie gerade jenen Schwellenbereich aus, der die Überwindung des Alten durch das Neue sichtbar machen müsse:

> Jetzt wird es sich offenbaren, daß, wenn wir freilich im Grunde unserer Natur zu viel Psychologen sind, um uns an dem objektiven Naturalismus auf die Dauer zu genügen, wir doch schon zu lange unter dem Einfluß des Naturalismus gewesen sind, um jemals zur alten Psychologie wieder zurückzukehren. Das moderne

---

4 Fritz Mauthner, „Fin de siècle und kein Ende“, *Das Magazin für Literatur*, 60 (1891), Nr. 1, 13-15 (S. 15).

5 Fludernik, Huml, „Einleitung“, S. 1.

6 Marie Herzfeld, „Fin-de-siècle“, in *Menschen und Bücher. Literarische Studien* (Wien: Leopold/Weiß, 1893), S. 161-172 (S. 171).

> Bedürfnis verlangt Psychologie, gegen die Einseitigkeit des bisherigen Naturalismus; aber es verlangt eine Psychologie, welche der langen Gewohnheit des Naturalismus Rechnung trägt. Es verlangt eine Psychologie, welche durch den Naturalismus hindurch und über ihn hinausgegangen ist.[7]

Döblin reflektiert die Konkurrenz ästhetischer und naturwissenschaftlicher Ansprüche nicht zuletzt im eigenen Existenzmodell, dem des „poetischen Arztes", immer wieder neu – dies belegt insbesondere seine lang andauernde Beschäftigung mit den literarischen Möglichkeiten des Naturalismus und dem Innovationspotential naturalistischer Methoden für die Kunst.[8]

Döblin und das Fin de Siècle

Wenn überhaupt, hat eine Döblin-Lektüre im Kontext des literarischen Fin de Siècle bislang vorrangig am Beispiel seiner literarischen Erstversuche stattgefunden. So wurden vor allem dem Romandebüt *Jagende Rosse* (1900) dekadente und ästhetizistische Einflüsse attestiert, wohl nicht zuletzt aufgrund der Einordnung, die Döblin rückblickend selbst vornimmt: „Ein lyrischer Ich-Roman. Gar keine Handlung; nur seelischer Entwicklungsgang in lyrischer bildhafter Beschreibung. Es treten keine Personen neben dem Ich auf" (SLW, S. 80).

Auch die darauf folgenden Prosawerke *Adonis* und *Erwachen* (1901/02), ebenso der Roman *Der schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen* (1902/1903) zeigen sich beeinflusst von ästhetizistisch-preziösen Entwürfen der Jahrhundertwende; sie sind in der Folge häufig als erste Gehversuche Döblins auf dem Weg zu seinem eigentlichen künstlerischen Selbstverständnis gewertet worden. Die literaturhistorische Einordnung Döblins jenseits dieser frühesten Texte beläuft sich hingegen vorrangig auf Versuche, das literarische Wirken des Autors bis zum *Wang-lun*-Roman (Entstehung 1912/13) in Auseinandersetzung mit dem auslaufenden Naturalismus, dem durch Marinetti initiierten italienischen Futurismus und dem beginnenden Expressionismus anzusiedeln. Eine Bezugnahme auf die dekadente, impressionistische und ästhetizistische Literatur des Fin de Siècle hat allenfalls stattgefunden, um Döblins Erzählungen als rückständig und einer eigentlich schon überwundenen

---

7 Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, Kritische Schriften in Einzelausgaben II, hg. von Claus Pias (Weimar: VDG, 2004), S. 62.

8 Vgl. z. B. die Texte *Bekenntnis zum Naturalismus* (1920, KS I, S. 291-93) *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* (1924, SÄPL, S. 168-190), *Vom alten zum neuen Naturalismus* (1930, SÄPL, S. 263-269).

Konventionalität verhaftet zu kritisieren. Gerade den weniger prominenten Texten jenseits der Titelnovelle *Die Ermordung einer Butterblume*, die inzwischen übereinstimmend als expressionistische Pionierleistung gelesen wird,[9] wurde eine zu schwache Loslösung von den literarischen Erstversuchen und vom überladenen Dekor des Fin de Siècle attestiert. Walter Muschg fällt diesbezüglich bereits 1965 im Nachwort zu den von ihm herausgegebenen Erzählungen ein deutliches Urteil:

> Aber Döblin ist hier noch nicht der Wortführer der naturalistischen, sozialistischen Kunstrevolution, für die er nach dem Ersten Weltkrieg heftig eintrat, sondern selbst noch erstaunlich in abgelebten literarischen Konventionen befangen. Wie so viele Umstürzler seiner Generation erlag auch er noch den Stimmungszaubereien des Symbolismus, die damals in den Gedichten und lyrischen Dramen Hofmannsthals, in den Frühwerken Rilkes, in den Novellen Thomas Manns die Jugend faszinierten. […] Von den Geschichten der „Ermordung einer Butterblume" schwelgt die Hälfte noch derart in der morbiden Sprach- und Seelenmusik des Fin de siècle, daß sie nur noch als Zeugnisse seiner Entwicklung interessant sind.[10]

Auch Döblin selbst geht rückblickend in seiner *Autobiographischen Skizze* (1922) eher streng mit seinem ersten Sammelband um, bezeichnet die darin vereinten Texte später als „tröpfelnde Novellen des verflossenen Jahrzehnts" (SLW, S. 36-37). Tatsächlich lassen sich beim Blick auf das literarische Frühwerk Döblins zumindest hinsichtlich Stoff- und Motivwahl noch deutliche Einflüsse der auslaufenden Fin de Siècle-Literatur nachweisen. Diese Auseinandersetzung mit den literarischen Vorläufern verläuft jedoch grundsätzlich selbstreflexiv und -kritisch und bereitet dem Experimentieren mit avantgardistischen Formen bereits den ersten Boden. So ist Döblins Bemühen um geeignete literarische Ausdrucksmöglichkeiten, ist seine Suche nach dem eigenen künstlerischen Selbstverständnis in ihren Anfängen nicht zuletzt in – wenngleich kritischer – Auseinandersetzung mit den ästhetischen Strömungen der Jahrhundertwende zu verstehen.

---

9 Vgl. den frühen Beitrag von Joris Duytschaever, „Eine Pionierleistung des Expressionismus. Alfred Döblins Erzählung ‚Die Ermordung einer Butterblume'", *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 2 (1973), 27-43. Zu expressionistischen Merkmalen des ersten Erzählbandes insgesamt vgl. Klaus Kanzog, „Alfred Döblin und die Anfänge des expressionistischen Prosastils. Zur Textkritik des ‚Ritter Blaubart'", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 17 (1973), 63-83.

10 Walter Muschg, „Nachwort", in Alfred Döblin, *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen,* 10. neu durchges. Auflage, (München: dtv, 1998), S. 205-16 (S. 206-07).

Nervenkunst: Medizin und Literatur um 1900

Ein besonderer Aspekt des Fin de Siècle findet sich in einem neuen literarischen Selbstverständnis, das in Abgrenzung vom Naturalismus und in Vorbereitung der literarischen Avantgarde seine spezifischen Formen und Inhalte in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Medizin erlangt. Döblin, dessen erste literarische Versuche unmittelbar in die Jahre nach der Jahrhundertwende fallen, nimmt gerade in seiner beruflichen Laufbahn als Arzt und Schriftsteller an einem zeitgenössischen Diskurs teil, der auf eine Grenzüberschreitung zwischen Medizin und Literatur gründet. Michael Worbs hat das Ausmaß und Aussehen dieser Grenzüberschreitung unter dem programmatischen Titel *Nervenkunst* in seiner Studie zu Kunst und Psychoanalyse um 1900 hinlänglich beschrieben – und eine rege Wechselwirtschaft zwischen Kunst und Medizin festgestellt. Um 1900 steigert sich, so Worbs, das ästhetische Interesse fürs Medizinische, intensiviert sich aber auch der medizinische Blick auf die Kunst, so dass er schlussfolgert: „Die Ästhetik rückte unter medizinischen Aspekt."[11] Dieser Befund gilt nicht allein für Wien und die sich von dort ausbreitende Psychoanalyse Freuds, sondern bezeichnet eine wechselseitige Bezugnahme von Literatur und Medizin, die über die nationalen Grenzen hinaus durch europäische Psychiater und Neurologen voran getragen wird. Eine markante Figur ist hier der Leipziger Psychiater Paul Julius Möbius, gleichzeitig auch promovierter Philosoph und Theologe, der die Relevanz medizinischer Erkenntnisse für die Literatur seiner Zeit nicht nur feststellt, sondern die Rechte des Mediziners nachdrücklich einfordert. 1901 veröffentlicht er seinen programmatischen Aufsatz *Psychiatrie und Literaturgeschichte*, in dem er selbstbewusst auf die Relevanz des ärztlichen Urteils verweist:

> Kein Mensch wird verstanden, wenn das ärztliche Urteil über ihn fehlt. Unerträglich ist es, zu sehen, wie Philologen und andere Buchgelehrte über Menschen und Handlungen aburtheilen, ohne zu ahnen, dass dazu mehr nötig ist als das Moralisiren und die landläufige Menschenkenntnis. Dem Arzte muss sein Recht werden, er muss überall gehört werden und er wird es werden, sobald sein Urtheil hörenswert ist.[12]

---

11 Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende* (Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1983), S. 93. Zum Begriff „Nervenkunst" vgl. auch: Jens Malte Fischer, *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche* (München: Winkler, 1978), S. 74ff.

12 Paul Julius Möbius, „Psychiatrie und Literaturgeschichte", in Möbius, *Stachyologie. Weitere vermischte Aufsätze* (Leipzig: Johan Ambrosius Barth, 1901), S. 51-56 (S. 55).

Möbius trifft mit seiner Forderung den Nerv einer Zeit, die in der ästhetischen Stilisierung medizinischer Phänomene wie Hysterie und Neurasthenie sowie der Darstellung psychopathologischer Prozesse zu ihren zentralen literarischen Sujets findet. So sieht 1897 ein Kritiker der *Neuen Freien Presse* anlässlich der Wiener Aufführung von Strindbergs *Der Vater* ein: „Die neuere Schauspielkunst erfordert immer mehr medicinische Kenntnisse von der Kritik."[13] Dass Döblin in seiner beruflichen Doppelrolle in zeitgenössischen Rezensionen zu seinem ersten Erzählband noch als „Dichter der Decadence" verstanden, zugleich aber auch in medizinischen Fachzeitschriften wie dem *Zentralblatt für Kinderheilkunde* besprochen wird, kann vor diesem Hintergrund nicht erstaunen und macht die Annäherung literarischer Topoi an medizinische Phänomene im Kontext des Fin de Siècle sichtbar.[14]

Die ästhetische Inszenierung medizinischen Wissens äußert sich in den Jahren um 1900 bisweilen in einem regelrechten Wildern der Mediziner in literarischen Texten, die ungeachtet ihrer Literarizität und Fiktionalität als psychiatrische Fallstudien herangezogen werden, um medizinische Diagnosen zu festigen. Es ist der Freud-Lehrer Jean-Martin Charcot, der 1887 auf diese Diskursverschränkung maßgeblichen Einfluss nimmt, als er gemeinsam mit Paul Richer seine Studie *Die Besessenen in der Kunst* veröffentlicht. Diese setzt es sich zum Ziel, „den Stellenwert der äußeren Krankheitserscheinungen der hysterischen Neurose auf[zu]zeigen, welchen diese in der Kunst zu einer Zeit einnahm, da Hysterie noch nicht als eine Krankheit entdeckt war".[15]

Dem Beispiel Charcots eifern in den folgenden Jahrzehnten zahlreiche Mediziner im deutschsprachigen und gesamteuropäischen Raum nach – der Blick in die medizinische Fachliteratur um 1900 kommt stellenweise dem in einschlägige Literaturgeschichten nahe. So zitiert der renommierte italienische Psychiater und Forensiker Cesare Lombroso Shakespeares *Richard III*., Dante, Boccaccio, Daudet, Tacitus und Dumas, um seine anthropologischen Studien zu Physiologie und Pathologie mit Beispielen zu untermauern.[16] Sein deutscher Kollege Richard von Krafft-Ebing bemüht Schillers Lady Milford, um seine These über den physiologisch

13 Walter Erhart, „Medizingeschichte und Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts", *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und Wissenschaften,* 1 (1997), 224-67 (S. 224).

14 Vgl. die Kritiken im *Hamburgischen Corrrespondenten* (22. Juni 1913) und im *Zentralblatt für Kinderheilkunde 18* (1913) in: *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, S. 10-12.

15 Jean Martin Charcot; Paul Richer, *Die Besessenen in der Kunst*, hrsg. und mit einem Nachwort von Manfred Schneider, in Zusammenarbeit mit Wolfgang Tietze, aus dem Französischen von Willi Hendrichs (Göttingen: Steidl, 1987), S. 5.

16 Cesare Lombroso und G. Ferrero, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale* (Torino, Roma, 1893), S. 123ff.

begründeten Masochismus der Frau an einem Fallbeispiel nachzuweisen,[17] und der philosophisch, psychologisch und medizinisch gleichermaßen geschulte Otto Weininger stützt die ebenso misogynen wie antisemitischen Behauptungen in seiner Studie *Geschlecht und Charakter* durch Verweise auf zahlreiche literarische Figuren (Penelope, Das Käthchen von Heilbronn).[18] Auch Arthur Schnitzler, wie Döblin praktizierender Arzt und Schriftsteller, zudem als verantwortlicher Redakteur der *Internationalen klinischen Rundschau* und als redaktioneller Mitarbeiter der *Wiener Medizinischen Presse* tätig, vermengt literarischen und medizinischen Diskurs, wenn er in einer Rezension zu Krafft-Ebing anerkennend von den literarischen Beispielen spricht, die der Psychiater in seiner Untersuchung zu Masochismus und Sadismus gerade in der belletristischen Literatur finde.[19]

Die Instrumentalisierung der Literatur durch die zeitgenössische Medizin spiegelt sich in der zeitgleichen Verwertung medizinischer Befunde innerhalb des literarischen Diskurses. Seine bestimmenden Merkmale gewinnt das literarische Fin de Siècle gerade aus der Ästhetisierung medizinischen Wissens. Hysterische Frauenfiguren, neurasthenische, hypochondrische und manische Protagonisten sowie das literarische Inszenieren psychischer Grenzsituationen bestimmen die zeitgenössische Literatur und führen zu einem Selbstverständnis der Epoche, das seine wesentlichsten Impulse aus dem Feld der Medizin, insbesondere aus Erkenntnissen der Neurologie, Psychiatrie sowie der Gynäkologie bezieht. Krankheit und Wahnsinn avancieren zu positiv besetzten Begriffen, die nicht nur zur Pathologisierung literarischer Figuren, sondern zu einer besonderen Semantik des Genie- und des Künstlerbegriffs führen, welcher nun dem Kranken oder Irren gleichgesetzt wird: „Die ‚Neurotiker' waren plötzlich stolz auf ihre ‚Nervenkunst', sie ließen sich von Lombroso gerne belehren, daß ihre überreizten Nerven, ihre körperlichen Hinfälligkeiten […] sie vom verhaßten Bürger unterschieden […]."[20] Bei dieser Überführung medizinischen Wissens in die Literatur wird die den Naturalismus noch kennzeichnende Verpflichtung zu naturwissenschaftlicher Exaktheit zugunsten einer Ästhetisierung wissenschaftlicher Diskurse endgültig

17 Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie* (Stuttgart: Ferdinand Enke, 1886), S. 139.

18 Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, 25. unv. Aufl. (Wien/Leipzig: W. Braumüller, 1923), S. 282.

19 Rezension in der *Internationalen Rundschau*, 5 (1981) in Arthur Schnitzler, *Medizinische Schriften*, zusammengestellt und mit einem Vorwort von Horst Thomé (Frankfurt am Main: Fischer, 1991) S. 240-41.

20 Fischer, *Fin de Siècle*, S. 76.

aufgegeben und ein Prozess eingeleitet, der Krankheit, Verfall, Hysterie und Wahnsinn als Modeworte gesellschaftlich und kulturell etabliert.

Zwei Seelen in einer Brust: Döblin – Arzt und Dichter

Greift Döblin mit einigen seiner Sujets noch das Stoff- und Motivrepertoire des Fin de Siècle auf, bricht er zugleich mit der undifferenzierten Gleichsetzung ästhetischer und medizinischer Entwürfe im Diskurs der Literatur, aber auch in seinen theoretischen Schriften. So geht er keineswegs selbstverständlich mit seiner eigenen beruflichen Ausrichtung um, sondern reflektiert und problematisiert die parallele medizinische und literarische Tätigkeit gerade in den ersten Jahrzehnten seiner beruflichen Laufbahn, ja spielt sie mitunter deutlich gegeneinander aus. Dabei ist er sich der zeitgenössischen Wechselwirkung von Literatur und Medizin durchaus bewusst, warnt jedoch regelmäßig vor einem undifferenzierten Eindringen psychiatrischer Befunde in das literarische Wissen. In einer seiner frühen poetologischen Schriften, dem 1909 veröffentlichten Text *Das Recht auf Rhetorik*, der in den unmittelbaren Entstehungskontext des Sammelbandes *Die Ermordung einer Butterblume* gehört, rät Döblin ausdrücklich von einer Zweckentfremdung medizinischen Wissens ab:

> Durch die Psychologie lasse man sich nicht irreführen. Sie kennt mehr Logik als Psyche; nur die Bloß-Intellektuellen, die Gelehrten, die mit der Auffassung arbeiten und das Wort führen, kommen ohne sie im Drama nicht auf ihre Kosten. Die gefährliche, fast psychiatrische Vertiefung der Theaterpersonen ist ihr Werk, die Mikroskopik kommt einer Versimplung oder Verflachung teil. Psychologie als Krückstock bei Mangel an dichterischer Intuition. (KS I, S. 62-63)

Es wird sich zeigen, dass es eben jene Versimplung und Verflachung sowohl literarischen als auch medizinischen Wissens ist, der die Texte Döblins zu entkommen suchen. Wegweisend ist in diesem Zusammenhang der 1914 und wohl nicht zufällig in Wien, im *Neuen Wiener Journal* veröffentlichte Beitrag *Die Nerven*. Döblins Text lässt sich als – wenngleich verspätete – Antwort auf die vorausgegangenen kulturkritischen Schriften Hermann Bahrs lesen, der 1894 die Nerven, das Nervöse zum Schlagwort einer ganzen Generation erhoben hatte, als er feststellte:

> Das ist das erste Merkmal der Décadence. Sie sucht wieder den inneren Menschen, wie damals die Romantik. Aber es ist nicht der Geist, nicht das

> Gefühl, es sind die Nerven, welche sie ausdrücken will. Und sie entdeckt nervöse Künste, welche die Väter nicht kannten.[21]

Die Nerven werden durch Bahr dem neurologischen Kontext entrissen und avancieren bei ihm zum Schauplatz dessen, was er als die *Neue Psychologie* proklamiert: „Die Psychologie wird aus dem Verstande in die Nerven verlegt – das ist der ganze Witz."[22] Döblins Schrift, die sich – obgleich nicht in einem medizinischen Fachjournal publiziert – weniger als kulturwissenschaftliche denn als populärmedizinische Studie liest, sorgt für eine Präzisierung und gleichzeitige Naturalisierung des Begriffs der Nerven. Das ästhetisch überhöhte, literarisch instrumentalisierte Schlagwort wird bei ihm zurück in den medizinisch-psychatrischen Kontext geführt, aus dem es stammt:

> Man gebraucht ziemlich häufig die Wendung: der und der sei ‚nervös', man könne schlecht mit ihm auskommen usw., oder jemand sei überarbeitet und daher recht nervös; wobei unklar bleibt, warum und wie ‚nervös' und ‚überarbeitet' zusammenhängen. […] Versuchen wir einmal, uns unter ‚Nerven' etwas zu denken. Die Nerven, kleine graue und weiße Fäden und Faserchen, hüllen jedes Organ ein, durchsetzen es förmlich, umspinnen so den ganzen Körper. Von der pfundschweren Masse des Gehirns und dem fingerdicken Strang des Rückenmarks laufen die Stämme ab, die jene Fäden und Faserchen für die einzelnen Organe entlassen; sie leiten in die Muskel Bewegungsimpulse, führen Sinneswege ins Zentrum, regulieren die Drüsentätigkeit, kontrollieren das Spiel der Gefäße, der Atmung, des Herzens, beschleunigen, verlangsamen die Darmwellen. (KS I, S. 151)

Der Text deutet bereits die Strategien an, die Döblins Suche nach einem geeigneten sprachlichen und literarischen Ausdruck künftig determinieren: Entpsychologisierung, Materialisierung und der Verzicht auf eine diffuse, metaphysische Anreicherung physiologischer Beobachtungen bilden jene Merkmale, die zum einen Döblins literarische Texte kennzeichnen, zum anderen auch seinen Umgang mit ästhetisch überanstrengten medizinisch-psychiatrischen Begrifflichkeiten bestimmen.

In der das Fin de Siècle dominierenden Grenzüberschreitung von Literatur und Medizin, die gerade im Bereich der Psychiatrie und Psychoanalyse deutlich wird, erkennt Döblin das eigene Existenzmodell, das er zum Anlass nimmt, über das Verhältnis von Natur- und Geisteswissenschaften, Literatur und Wissenschaft, Medizin und Philosophie nachzudenken. Döblins Skizze *Zwei Seelen in einer Brust* von 1928, die fingierte Gegenüberstellung des Nervenarztes Döblin und des Dichters Döblin, inszeniert eben diese Aufspaltung und zeugt von dem Respekt,

---

21 Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Kritische Schriften in Einzelausgaben IV, hg. von Claus Pias (Weimar: VDG, 2005), S. 27.

22 Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, S. 94.

bisweilen sogar der Furcht, den der Dichter dem Mediziner Döblin entgegenbringt, während es beim Arzt bei einem gleichgültigen Unverständnis dem Dichter gegenüber bleibt: „Der Herr ist mir beinahe unbekannt, er interessiert mich nicht, ich bin mit ihm weder verwandt noch verschwägert, und ich sehe ruhig seinem Urteil über mich entgegen" (SLW, S. 104).

Döblins vehementes Ankämpfen gegen den zeitgenössisch betriebenen *Nervenkult* und die *Nervenkunst* liegt gerade darin begründet, dass er seine medizinische Ausbildung keineswegs als eine der literarischen Tätigkeit gegenüber zweitrangige begreift. Und auch wenn die einzelnen Selbstbeschreibungen und die Relativierung der eigenen literarischen Tätigkeit und Fähigkeit einer gewissen Koketterie nicht ganz entbehren, ist Döblins Verteidigung des Arztberufes durchaus ernst zu nehmen, die er 1927 in seiner biografischen Rückblende, der Skizze *Arzt und Dichter*, vornimmt und die u.a. in Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse Freuds stattfindet:

> Ich will sagen, mir hat persönlich Freud nichts Wunderbares gebracht. Dann mußte ich aber aus den Anstalten, die mir lieb und heimisch geworden waren, hinaus. Das Dunkel, das um diese Kranken war, wollte ich lichten helfen. Die psychische Analyse, fühlte ich, konnte es nicht tun. Man muß hinein in das Leibliche, aber nicht in die Gehirne, vielleicht in die Drüsen, den Stoffwechsel. (SLW, S. 93)

Hinter diesem Eindringen in das „Leibliche", das gleichzeitig eine Flucht vor zermürbenden Analysen der Psyche bedeutet, liegt ein Schlüsselmoment nicht nur im medizinischen Werdegang, sondern auch für das poetologische Selbstverständnis Döblins begründet. Döblin beschließt seinen Selbstentwurf mit einer deutlichen Positionierung:

> Ich versichere Sie, meine sehr geehrten Herren, die mich nach dem Beruf neben der Schriftstellerei fragen: ich werde, wenn die Umstände mich drängen, eher, lieber und von Herzen die Schriftstellerei in einer geistig refraktären und verschmockten Zeit aufgeben, als den inhaltsvollen, anständigen, wenn auch sehr ärmlichen Beruf eines Arztes. (SLW, S. 98)

Nur ein Jahr später entsteht der umfangreiche Text *Erster Rückblick*, der wiederum die Existenzformen Döblins gegeneinander hält, als Döblin sich an einer Selbstbeschreibung versucht:

> Kinder- oder Nervenarzt. Dazu Künstler. Große sensible Aufnahmebereitschaft, unerhörte Fähigkeit analytischen Eindringens, namentlich in der Richtung des Seelisch-Unbewußten. Dabei starke Verankerung in der Physiologie; wahrscheinlich mehr Neurologe als Psychoanalytiker. Die Worte ‚medizinisch' und ‚Literatur' zeigen charakteristische Schreibstörungen. Kollision der Interessen wahrscheinlich in ihrer Projektion subjektiv gefärbt. (SLW, S. 136)

Dass sich Döblin hier eher als Neurologe denn als Psychoanalytiker versteht,[23] resultiert auch aus der eigenen beruflichen Erfahrung: Gerade die Jahre als Arzt in einer psychiatrischen Klinik haben Döblin gelehrt, weniger psychischen als physiologischen Beobachtungen zu trauen. Während die zeitgenössische Medizin durch eine Ätiologie bestimmt scheint, die vermehrt psychische Ursachen von Krankheiten zu entdecken sucht, bleibt Döblin zeitlebens durch sein Vertrauen in organische, physiologische und neurologische Befunde geprägt. Mit der Erkenntnis, dass das Zusammenfallen medizinischer und literarischer Interessen keineswegs nur fruchtbar ist, sondern unter Umständen zu eben jenen „charakteristischen Schreibstörungen" führen, die literarische Produktion folglich sogar bedrohen kann, distanziert sich Döblin von der zeitgenössischen Ästhetisierung medizinischen Wissens.

„Hinein in das Leibliche, aber nicht in die Gehirne": *Die Tänzerin und der Leib*

In den Erzählungen Döblins, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstehen, zeigt sich der in den biografischen und poetologischen Schriften inszenierte und aus der Konkurrenz von Ästhetik und Medizin resultierende Konflikt gerade dort, wo Döblin um neue literarische Ausdrucksmöglichkeiten ringt, die er parallel zur Veröffentlichung des Erzählbandes im *Berliner Programm* und in seiner Auseinandersetzung mit Marinettis Futurismus theoretisch fundiert (vgl. SÄPL, S. 113-23). Die Aufforderung, wieder „hinein in das Leibliche" zu finden, lässt sich dabei als Prämisse verstehen, welche diese frühen Erzählungen Döblins programmatisch bestimmt.

Beispielhaft liest sich die 1904 entstandene Novelle *Die Tänzerin und der Leib*, die ihre Verwandtschaft mit und die gleichzeitige Distanz zur Literatur der Jahrhundertwende offen legt. Die ersten Sätze der Erzählung kennzeichnen die Titelfigur in ihrem physischen Aussehen als deutliche Repräsentantin des literarischen Fin de Siècle: Sie verkörpert den Typus der *Femme fragile*, neben der *Femme fatale* der favorisierte Frauentyp der literarischen Dekadenz, des Ästhetizismus und insbesondere der Lyrik des Jugendstils, und gilt darüber hinaus geradezu als literarisches Ausstellungs-

23 Und zumindest hier widerspricht Döblin der Einschätzung Thomas Anz', der Autor habe sich selbst als einen Psychoanalytiker wahrgenommen. Vgl. Thomas Anz, „Alfred Döblin und die Psychoanalyse. Ein kritischer Bericht zur Forschung", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium: Leiden 1995*, hrsg. von Gabriele Sander (Bern u. a.: Lang, 1997), S. 9-30 (S. 18).

stück der von Bahr proklamierten *Neuen Psychologie*, des literarisch inszenierten Seelen- und Nervenkults.[24] Vorlieben für diese ätherisch-zerbrechliche Frauenschönheit hegen – das hat Ariane Thomalla in ihrer ausführlichen Studie zur *Femme fragile* gezeigt – Autoren von Rilke und Hauptmann zu Hofmannsthal und dem jungen Thomas Mann.[25]

Von zarter, meist kränklicher Schönheit offenbart ihr bleicher Teint fragile Züge von Morbidität und Verfall, große, dunkle Augen lassen das kleine Gesicht der *Femme fragile* kindlich wirken, so dass sie häufig auch mit der Kindfrau, der *Femme enfant* des Fin de Siècle, gleichgesetzt wird. In ihrer Figur finden die morbide Pathologisierung des Daseins, die Stilisierung körperlichen Verfalls und die Fokussierung auf innerseelische und nervöse Zustände einen literarischen Höhepunkt. Döblins Tänzerin gibt sich in ihrem physischen Erscheinungsbildes als typische Repräsentantin der *Femme fragile* zu erkennen, „die schmalen Schultern", „schlanken Arme", der „straffe Leib" zeichnen sie ebenso aus wie „eine kleine, seidenleichte Figur, außerdem „übergroße schwarze Augen" (EB, S. 18).

Scheint das Aussehen Ellas konsequent der morbiden Schönheit zeitgenössischer Weiblichkeitsentwürfe verpflichtet, bricht der Text selbst schon bald mit dieser stereotypen Rollenzuweisung. Denn der fragile Körper gehört der Tänzerin nicht, er gehört nicht einmal zu ihr, wie bereits der auf das Possessivpronomen bewusst verzichtende Titel verrät, sondern ist – im Gegenteil – ihr größter Feind. Dieser muss von Beginn an domestiziert werden: Durch extreme Körperbeherrschung versucht Ella, „ihre glatten Gelenke zu zwingen" (EB, S. 18). Geist, vielmehr Willen und Körper leben in einem kontinuierlichen Gegen- statt Miteinander, was durch den Ausbruch der Krankheit verstärkt wird: „Mit neunzehn Jahren befiel sie ein bleiches Siechtum, so daß ihr Gesicht abenteuerlich vor dem blauschwarzen Haarknoten schimmerte" (EB, S. 18). Auch in ihrer Krankheit bleibt Ella damit dem Schicksal der *Femme fragile* verhaftet, denn unschwer lässt sich hinter ihrem „bleichen Siechtum" die Schwindsucht entdecken. Mit der schwindsüchtigen *Femme fragile* wird um 1900 das „schöne Sterben" literarisch vergegenwärtigt; die Krankheit gilt zeitgenössischen Autoren als Möglichkeit, den Tod sentimental und zugleich elegant in Szene zu setzen. Lungenkranke Geschöpfe von Dumas' *Kameliendame* über Fontanes Effi Briest bis zu Thomas Manns Gabriele Klöterjahn zeigen, welche ästhetische Möglichkeiten der Stilisierung gerade die Tuberkulose birgt. Nicht zufällig hat Susan Sontag

24 Fischer, *Fin de Siècle*, S. 74ff.

25 Ariane Thomalla, *Die Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende* (Düsseldorf: Bertelsmann, 1972).

Krankheit als Metapher vor allem am Beispiel der Tuberkulose entschlüsselt und ist auf der Suche nach literarischen Modellen dabei gerade in der Literatur des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts fündig geworden.[26] Und auch Michel Foucault unterstreicht in seiner archäologischen Auseinandersetzung mit dem ärztlichen Blick die metaphysische Dimension der Schwindsucht, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts im Diskurs der Literatur zu einem Höhepunkt findet:

> […] der Mensch des 19. Jahrhunderts wird lungenkrank, um in diesem Fieber, das die Dinge beschleunigt und verrät, in sein unverwechselbares Geheimnis zu kommen. Daher sind die Krankheiten der Brust von der gleichen Natur wie die Liebe: sie sind Passion – also Leben, dem der Tod ein unaustauschbares Gesicht gibt.[27]

Döblins Text jedoch verweigert sich dieser metaphorischen Anreicherung der Krankheit, gerade weil es eben nicht die Schwindsucht ist, die zum Tod der Tänzerin Ella führt, sondern ein kaltblütig verübter Selbstmord. Sein Text konterkariert das „schöne Sterben" der *Femme fragile* durch den schmerzhaften, hasserfüllten Kampf der Tänzerin gegen den eigenen, den nicht mehr funktionierenden Körper, in dem zugleich ein Auflehnen gegen die stereotype Rolle der zerbrechlichen Schönheit begründet liegt.

Die sich verschärfende Auseinandersetzung zwischen Tänzerin und Leib mündet in einem Zustand vollkommener Depersonalisation, in dem die Tänzerin den kranken, ihr nicht mehr gehorchenden Körper nur noch als störendes, widerliches „Stück Aas" wahrnimmt (EB, S. 20). Der verfallende Leib, von der Krankheit immer stärker gezeichnet, kontrastiert dabei mit dem Entwicklungsprozess der Tänzerin, die in ihrem Hass auf den Körper an Lebensenergie zu gewinnen scheint: „Eine Spannung und Lustigkeit kam wieder über sie und eine wild sich schüttelnde Schadensfreude über das Mißgeschick der Ärzte und den Verderb des Leibes" (EB, S. 20). In ihrem Selbstmord schließlich liegt ein vermeintlicher Befreiungsschlag begründet, der aus Sicht der Tänzerin einen letzten, wenngleich illusorischen Triumph des Willens über den fragilen Leib bedeutet. Diese Emanzipation ist trügerisch, denn spätestens im Tod lassen sich Körper und Geist nicht mehr auseinander dividieren: Sie sterben gemeinsam. Wirkt dabei zum einen schon die Brutalität, mit der sich die Tänzerin ihrer Rolle als fragiler Schwindsüchtigen entledigt, verstörend (sie rammt sich eine Nähschere in die Brust, EB, S. 21) intensiviert sich die befremdliche Wirkung der Darstellung durch die nüchterne

---

26 Susan Sontag, *Krankheit als Metapher*, aus dem Amerikanischen von Karin Kersten und Caroline Neubaur (Frankfurt am Main: Fischer, 1992), S. 35ff.

27 Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, aus dem Französischen von Walter Seitter (Frankfurt am Main: Fischer, 2005), S. 185.

Distanz, mit der das Schicksal Ellas insgesamt erzählt wird. An keiner Stelle fordert das Erzählte zu Rührung und Mitleid mit der an ihrem Körper verzweifelnden Tänzerin auf, vielmehr erinnert die Darstellung in ihrer Unerschütterlichkeit an eine klinische Fallstudie. Zurückzuführen ist dies ist unter anderem auf eine Erzählinstanz, die nicht, wie Annette Keck in ihrem Vergleich des Textes mit Manns Novelle *Tristan* zu erkennen glaubt, durchgehend „neutral, scheinbar unbeteiligt und objektiv" agiert,[28] sondern auch auktorial auftritt, wertend eingreift, die Tänzerin als „gehässig", „lieblos", „herrisch" und „kalt" skizziert und jegliches Mitgefühl damit schon im Ansatz verbietet.

In *Die Tänzerin und der Leib* vergegenwärtigt sich damit eine Erzählstrategie, die auch andere Erzählungen wie *Mariä Empfängnis* und *Die Helferin* bestimmt. Auch hier begegnen konventionelle Rollenstereotypen und Motive der Jahrhundertwende, die jedoch durch einen Handlungsverlauf subvertiert werden, der die in beiden Texten vorhandenen ästhetizistisch-preziösen Implikationen durch das Hereinbrechen physischer Kräfte, roher Gewalt und sexueller Triebe aufbricht. So pervertiert in *Mariä Empfängnis* die von Kunst und Literatur um 1900 bevorzugte Madonnengestalt, Symbol jungfräulich-reiner Weiblichkeit, wenn sich das geliebte Gottespfand Marias in Wahrheit doch nur als Produkt einer sexuellen Begegnung unter Gewitterwolken herausstellt (EB, S. 28-30). *Die Helferin* hingegen präsentiert den „lieblichen Tod" zunächst in scheinbar typisch dekadenter Manier als ätherisch-schöne Untote, die sich am Ende der Erzählung zur mordenden Furie wandelt und in einem brutalen Showdown in nur zwei Stunden gleich sechshundert Menschen vernichtet (EB, S. 40-47).

Todesfigurationen in den Texten Döblins

Der Selbstmord der Tänzerin und die Figur der Helferin verweisen bereits auf die auffällig häufige Inszenierung des Todes, dem in Döblins Erzählungen insgesamt eine zentrale Bedeutung zukommt. In fast jedem der Texte wird der Tod thematisiert: So begegnet man weiteren Selbstmördern in *Der Dritte* und *Die Segelfahrt*, von mystischen Mächten Umgebrachten in *Der Ritter Blaubart*, dem zumindest eingebildeten Mörder einer Butterblume, Michael Fischer, und dem Tod in persona in *Die Helferin* und *Das Stiftsfräulein und der Tod*. Mit diesen unterschiedlichen

28 Annette Keck, *„Avantgarde der Lust". Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früher Prosa* (München: Fink, 1998), S. 81.

Todesfigurationen lässt sich Döblin durchaus als Erbe eines Fin de Siècle verstehen, in dessen Texten der Tod als literarischer Topos einen Höhepunkt feiert, der sich in unterschiedlichen ästhetischen Entwürfen vergegenwärtigt. Die inhaltliche Bandbreite reicht dabei von dekadent-erotischen Entwürfen eines Felix Dörmanns über die frühen lyrischen Dramen des jungen Hofmannsthals (vor allem *Der Tor und der Tod*, *Der Tod des Tizian*) bis hin zu den Prosawerken Leopold Andrians (*Der Garten der Erkenntnis*) und Richard Beer-Hofmanns (*Der Tod Georgs*). Kennzeichnend für die meisten Fin de Siècle-Werke ist dabei eine euphemistische Inszenierung des Todes, die diesen als Mittel unmittelbarer Erkenntnis ausstellt und damit positiv deutet. Tod und Todesfiguren avancieren zu Repräsentanten einer metaphysischen Wahrheit, einer Wahrheit, die noch Foucault zu erkennen glaubt. Denn erst im Tod komme das Individuum, so Foucault, „zu sich selbst, in ihm entkommt es der Monotonie und Nivellierung der Lebensläufe; in dem langsamen, halb unterirdischen und doch schon sichtbaren Herannahen des Todes wird das gemeine Leben endlich Individualität."[29] Nicht selten kontrastiert dabei in Texten der Jahrhundertwende – wie in Hofmannsthal *Der Tor und der Tod* – der Tod als positiv gezeichneter, aufklärerischer Wissensträger mit dem lebensverneinenden, narzisstischen Ego des Protagonisten, der erst durch die Begegnung mit dem Tod zu einer tieferen Einsicht in das Leben und das eigene Scheitern daran gelangt.[30]

Döblins Text verzichtet auf diese psychologisierende Dimension und auf die ästhetische Stilisierung der Todesdarstellung, wendet erneut die Techniken der Naturalisierung und Entpsychologisierung an, denen bereits der kranke Körper Ellas in seiner Darstellung unterlag. Die literarische Inszenierung des Todes sorgt für eine Entromantisierung des Begriffs, indem keine durch den Tod ausgelösten psychischen Prozesse abgebildet, sondern dessen physische Begleiterscheinungen, die Grausamkeit und Brutalität des Sterbens, vergegenwärtigt werden. Beispielhaft zeigt dies die kurze Erzählung *Das Stiftsfräulein und der Tod* (entstanden 1905), die bereits jene poetologischen Implikationen einlöst, die Döblin 1913 in seiner programmatischen Schrift *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* einfordert. Mit der Erkenntnis des Stiftsfräuleins, „daß sie bald sterben werde" (EB, S. 103), beginnt ein Entwicklungsprozess, der nichts über psychische Erkenntnisprozesse verrät. Im Gegenteil, er beschränkt sich – und antizipiert damit Döblins *Berliner Programm* – „auf die

29 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 185.

30 Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte/Dramen I: 1891-1898,* Gesammelte Werke hg. von Bernd Schoeller, (Frankfurt am Main: Fischer, 1979), S. 296-97.

Notierung der Abläufe, Bewegungen – mit einem Kopfschütteln für das Weitere und das ‚Warum' und ‚Wie'" (SÄPL, S. 121). Eine erneut zwischen Neutralität und Auktorialität schwankende Erzählinstanz schildert den Tagesablauf des Fräuleins, das von einer anfänglichen Todespanik („Ich muss sterben, ich muss sterben", EB, S. 104) zu einer erotisch aufgeladenen Todessehnsucht übergeht, die das „alte Mädchen" schließlich noch einmal aufblühen lässt: „Sie trällerte noch mit blühendem Gesicht in die warme Frühlingsnacht hinaus, legte sich hin" (EB, S. 110). Die erotisch besetzte Anspannung des Stiftsfräuleins ebenso wie die den Leser in die Irre führende vermeintlich schwärmerisch-romantische Erwartungshaltung lösen sich mit dem Auftauchen des Todes in einer brutal erzählten Tötungssequenz auf, die dem Tod jegliche Verklärung nimmt:

> Das Bett krachte. Mit einem Satz schwang sich der Tod neben sie ins Bett. Da war ein Platz frei. Er griff nach ihren Knieen. Sie stieß um sich. Wie ein Bauernlümmel schlug er mit flacher Hand auf ihre Schultern. Da fiel die geballte Faust auf ihre Brust, den Leib, den Leib, und wieder auf den Leib. Ihre Lippen flehten. Ein Würgen kam. Die Zunge fiel in den Rachen zurück. Sie streckte sich. (EB, S. 110)

Der Tod als sadistischer Lustmörder bricht endgültig mit der zeitgenössischen Vergeistigung und Verklärung des Sterbeprozesses und schildert drastisch die Brutalität, die physischen Schmerzen und die Gewalt eines Sterbens, das hier keine Erkenntnis mehr auslöst, sondern lediglich ein „kaltes Händchen" zurücklässt (EB, S. 110).

Die von Döblin proklamierte Entpsychologisierung der Literatur, der Verzicht auf literarische Deutungsversuche psychischer und psychopathologischer Prozesse, die „Rückkehr zum Leiblichen" deutet sich in seinen Erzählungen damit gerade in der literarischen Inszenierung des Todes an, die mit den vorausgegangenen Entwürfen des Fin des Siècle in letzter Konsequenz deutlich bricht. Unverkennbar stehen die Texte des Erzählbandes *Die Ermordung einer Butterblume* damit schon an der Schwelle zum konsequenter eingelösten Avantgardismus der nachfolgenden Romane und sie befinden sich dort, weil sich hinter ihnen nicht nur das poetologische Bekenntnis des Autors verbirgt, sondern weil sie zugleich auch sein medizinisches offenlegen. Döblins Auseinandersetzung mit dem Diskurs der Literatur und dem der Medizin lässt ihn noch an einem dominanten Wesenszug des Fin de Siècle teilhaben, gleichzeitig weist die Art dieser Auseinandersetzung weit über das Fin de Siècle hinaus und stellt jenen radikalen „Döblinismus" in Aussicht, den Döblin nicht zufällig zeitgleich zur Veröffentlichung seines Erzählbandes theoretisch fundieren und den er in den folgenden Jahrzehnten literarisch konsequent vorantreiben wird.

„Inzwischen gingen seine Füße weiter“: Autonome Körperteile in den frühen Erzählungen und medizinischen Essays von Alfred Döblin und Gottfried Benn

TORSTEN HOFFMANN

In Erinnerung an M. Meyer (1918-2007)

The early stories of Alfred Döblin and Gottfried Benn, published between 1910 and 1918, do not focus on the mind, which critics have established as a key concept of Expressionism, but on the depiction of bodies, and in particular autonomous body parts. These two doctors' medical essays show that the arms and legs that often free themselves from their owners' control in the stories are not merely a spectacular literary motif, but express specific anthropological views. Both Döblin and Benn argue in their medical essays that the mind is essentially governed by the body, though their evaluations of this asymmetrical relationship differ. As a result of Döblin's metaphysical conceptions of nature and the body, in his stories it is only the pathologically disturbed protagonists who have problems with the independence of the body. However, in Benn's negative conception of nature as chaos, the independence of the body poses an inescapable problem for everybody.

Nicht der Geist, der in der literaturwissenschaftlichen Forschung als ein ‚Signalwort' des Expressionismus gilt, sondern die Darstellung von Körpern, insbesondere von autonomen Körperteilen prägt die frühen, zwischen 1910 und 1918 veröffentlichten Erzählungen von Alfred Döblin und Gottfried Benn. Dass es sich bei den Armen oder Beinen, die sich in den Texten regelmäßig vom Willen ihrer Besitzer emanzipieren, nicht nur um ein spektakuläres literarisches Motiv handelt, sondern das Phänomen auch eine spezifische Anthropologie zum Ausdruck bringt, zeigt sich in den medizinischen Essays der Ärzte Döblin und Benn. Beide vertreten dort die Meinung, dass die geistige Sphäre im Wesentlichen vom Körper determiniert ist. Bewertet wird dieses asymmetrische Körper-Geist-Verhältnis allerdings unterschiedlich: Während nach Döblins metaphysischen Natur- und Körpervorstellungen nur Pathologen (wie die Protagonisten seiner Erzählungen) Probleme mit der Selbstständigkeit des Körpers haben, stellt sie in Benns negativem Konzept einer chaotischen Natur ein unhintergehbares Problem des Menschen dar.

I wanted my hands (especially the left hand) to tell me things.
Keith Jarrett, 2005

„Geist werde Herr“[1] – unter dieses Motto stellte Kurt Hiller, einer der Chefprogrammatiker des frühen literarischen Expressionismus, eine 1920 in der Zeitschrift *Tribüne der Kunst und Zeit* veröffentlichte Sammlung eigener Essays. Da es für Hiller eine Selbstverständlichkeit war, dass sich Künstler über ihre Geistigkeit definieren,[2] schien ihm der Geistbegriff besonders dafür geeignet zu sein, in Künstlerkreisen für seine politischen Ziele zu werben: Er wünsche sich eine pazifistische, in ökonomischen Dingen radikal-sozialistische Partei, die den „Typus des Höheren Menschen, den Typus des Geistigen“ besonders wertschätze, ja er wolle „kein Mehrheits-, sondern ein Geist-Regime […], nicht Demokratie, sondern *Logokratie*.“[3] Dass Robert Musil zwei Jahre später schreibt, man könne „das Wort Geist nicht aussprechen, ohne des Expressionismus zu gedenken, der es verdorben hat“,[4] mag sich der Lektüre solcher Sätze verdanken. Fest steht, dass sich der Geistbegriff vor allem in den Kunst- und Literaturdebatten der 1910er Jahre einer ungeheueren Popularität erfreut, von Kandinskys Vorhersage einer „Epoche der großen Geistigen“ (in der programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1910) bis zu Iwan Golls Manifest *Vom Geistigen* (1917), in dem der Geist zum „schöpferische[n] Teil des Lebens“[5] erklärt wird. Dass ‚Geist‘ ein „Signalwort“[6] für expressionistische Künstler darstellt, ist auch in der literaturwissenschaftlichen Expressionismusforschung unumstritten.

Meine These lautet, dass parallel zu dieser Karriere des Geistbegriffs der Geist in expressionistischer Literatur in eine Krise gerät.[7] Verantwort-

---

1 Kurt Hiller, „Geist werde Herr. Kundgebungen eines Aktivisten vor, in und nach dem Kriege“, *Tribüne der Kunst und Zeit*, H. 16/17 (1920).

2 In seinem Essay *Für Tendenz!* von 1918 schreibt Hiller: „Für den *großen* Künstler ist, daß er Künstler ist, Nebensache; er dient dem Geist.“ (Kurt Hiller, „Für Tendenz!“, *Tribüne der Kunst und Zeit*, H. 16/17 (1920), 58-64 (S. 63). Analog dazu heißt es bei Kurt Pinthus 1917 über den Kritiker: „Wenn ich Geist als Bewegung des Bewußtseins zum Zweck der Vervollkommnung bestimme, so ergibt sich, daß der Kritiker nicht nur Propagator des geistigen Werks (anderer), sondern vorausstürmendster Gebärder, Aufpeitscher, Verkörperer des Geistes selbst zu sein hat.“ (Kurt Pinthus, „Über Kritik“, *Die Aktion*, 7 [1917], Sp. 264-66 [Sp. 264]).

3 Kurt Hiller, „Vorbemerkung“, *Tribüne der Kunst und Zeit*, H. 16/17 (1920), 11-14 (S. 11f.).

4 Robert Musil, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Adolf Frisé, 2 Bde. (Reinbek: Rowohlt, 1978), II, S. 1097.

5 Iwan Goll, „Vom Geistigen“, *Die Aktion*, 7 (1917), Sp. 677-79 (Sp. 677).

6 Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002), S. 60.

7 Strukturell schließe ich damit an Susanne Komfort-Hein an, die herausgestellt hat, dass ein „gleichzeitiges Nebeneinandertreten des nicht miteinander Vermittelbaren“, eine

lich dafür ist nicht der Un-Geist des Wilhelminismus, gegen den sich die Apologeten des Geistes primär richten, sondern der sich als unkontrollierbar erweisende Körper. Seinen bildmächtigsten Ausdruck erreicht diese (von der Forschung bisher weitgehend unbemerkte)[8] geistkritische Tendenz in der Darstellung autonomer Körperteile, die sich insbesondere in der frühen Prosa Alfred Döblins und Gottfried Benns und damit bei zwei der populärsten Autoren des frühen Expressionismus findet.[9]

Im Folgenden sollen die Präsentationsformen autonomer Körperteile in Döblins 1912 erschienenem Erzählungsband *Die Ermordung einer Butterblume* und der zwischen 1914 und 1918 entstandenen Rönne-Prosa Benns genauer untersucht werden: Wie werden Körperteile dort sprachlich inszeniert und welche Funktionen übernehmen sie innerhalb der Texte? Da die Ärzte Döblin und Benn Experten für Funktionen und Funktions-

---

„ambivalente Konstellation von Sinnzertrümmerung und Sinnstiftung" typisch für expressionistische Literatur ist (Susanne Komfort-Hein, „‚… es scheint, das Und zwischen den Dingen ist rebellisch geworden'. Denkfiguren der Krise und der Diskurs des Eigentlichen in der expressionistischen Revolte zwischen Kunst und Leben", *DVjs,* 73 [1999], 501-28 [S. 503]).

8 In Epochendarstellungen hat man sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in Bezug auf die Rolle des Körpers zumeist mit dem Hinweis begnügt, dass viele expressionistische Autoren die „einfache existenzielle Wahrheit" vermittelt hätten, dass der Leib „hinfällig, schwach und letztendlich immer Tod und Verwesung preisgegeben" sei (Ralf Georg Bogner, *Einführung in die Literatur des Expressionismus* [Darmstadt: WBG, 2005], S. 66). Dazu passt der Topos des Leibs als Gefängnis, der sich in vielen expressionistischen Texten findet (vgl. dazu Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte der Literatur* [Frankfurt am Main.: Klostermann, 1977], S. 313ff.). In der Döblin-Forschung ist zwar des Öfteren auf das Vorkommen autonomer Körperteile hingewiesen, auf eine Interpretation und Kontextualisierung des Phänomens aber verzichtet worden. Vgl. dazu u.a. Thomas Anz, *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus* (Stuttgart: Metzler, 1977), S. 121; Helga Stegemann, *Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit. Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen* (Bern, Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1978), S. 118; Georg Reuchlein, „‚Man lerne von der Psychiatrie'. Literatur, Psychologie und Psychopathologie in Alfred Döblins ‚Berliner Programm' und ‚Die Ermordung einer Butterblume'", *Internationales Jahrbuch für Germanistik*, 1991, 10-68 (S. 42); Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne* (Tübingen: Niemeyer, 1995), S. 326.

9 Die Zuordnung Döblins zum Expressionismus ist nicht unumstritten und wird u.a. von Sabina Becker in Zweifel gezogen. Allerdings bestreitet auch Becker nicht, dass Döblin „in den Jahren 1910 bis 1913 sowohl mit theoretischen als auch mit literarischen Werken entscheidend an der Grundlegung einer expressionistischen Kunstdoktrin und Ästhetik beteiligt gewesen war" und bezieht ihre Vorbehalte primär auf Döblins nach 1913 entstandene Texte; vgl. Sabina Becker, „Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, ‚Döblinismus' und ‚neuem Naturalismus': Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung", in *Expressionistische Prosa*, hrsg. v. Walter Fähnders (Bielefeld: Aisthesis, 2001), 21-44 (S. 25). Körperteile spielen in expressionistischer Literatur ansonsten vor allem als amputierte Körperteile eine Rolle: In zahlreichen Kriegstexten, vorher z.B. in Alfred Lichtensteins Groteske *Gespräch über Beine* (in: Alfred Lichtenstein, *Dichtungen*, hrsg. v. Klaus Kanzog u. Hartmut Vollmer [Zürich: Arche, 1989], S. 199-201).

störungen von Körperteilen waren und parallel zu ihren literarischen Texten in den 1910er Jahren auch medizinische Arbeiten veröffentlicht haben, kann die Fragestellung zudem über einen rein literaturwissenschaftlichen Rahmen hinausgeführt werden. Denn die autonomen Körperteile in den Erzählungen der beiden Autoren sind Bestandteile eines auch wissenschaftliche Texte umfassenden Körperdiskurses, an dem mich im Folgenden besonders die anthropologische Dimension interessieren wird: Welche allgemeinen Körper- und Menschenbilder liegen den frühen literarischen und medizinischen Texten der beiden Autoren zugrunde bzw. werden in ihnen produziert? Welche Bedeutung kommt in diesem Kontext der Autonomie von Körperteilen zu – und in welchem Verhältnis stehen diese zum omnipräsenten Geistbegriff?

Von der Körperautonomie zum Selbstmord: Döblins *Die Tänzerin und der Leib*

Döblins zuerst 1910 veröffentlichte Erzählung *Die Tänzerin und der Leib* transportiert bereits in ihrem Titel ein spezifisches Körperverständnis: Durch die Verwendung des bestimmten Artikels statt des erwartbaren Possessivpronomens wird der Körper[10] schon grammatisch der Tänzerin neben- statt untergeordnet. Auf semantischer Ebene ist der Titel paradox: Einerseits werden Körper und Tänzerin voneinander unterschieden, andererseits sind Körperbewegungen integraler Bestandteil des Begriffs ‚Tänzerin'. Genau darin besteht auch der zentrale Konflikt des Textes: In der jungen Tänzerin Ella ringen Körper und Wille (die Begriffe ‚Geist' oder ‚Seele' werden im Text nicht verwendet)[11] um ihr Verhältnis zueinander, um die Entscheidungsgewalt im Ich und damit um ihre Autonomie. Strukturiert ist die handlungsarme Erzählung durch wechselnde Machtverhältnisse in diesem Ringkampf. Die äußeren Stationen des

10 Döblin differenziert in seinen frühen Texten (genauso wie Benn) nicht zwischen ‚Leib' und ‚Körper'; in der aktuellen theoretischen Debatte wird dagegen zumeist der „*Körper* verstanden als das sozial und kulturell geformte Körperbild, das dem konkret erfahrbaren *Leib* in seiner raumzeitlichen Positionierung historisch entfremdet [ist]" (Julika Funk/Cornelia Brück, „Fremd-Körper: Körper-Konzepte", in *Körper-Konzepte*, hrsg. v. Julika Funk u. Cornelia Brück [Tübingen: Narr, 1999], S. 7-17 [S. 8]). Dagegen ist in der philosophischen Tradition unter ‚Leib' primär ein ‚beseelter Körper' verstanden worden (vgl. Friedrich Kaulbach, „Leib, Körper", in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a., 12 Bde. [Darmstadt: WBG, 1971-2004], V, Sp. 173-85 [Sp. 173f.]).

11 In Döblins frühen Texten meint „Wille" die geistige, vom Bewusstsein gesteuerte Instanz im Menschen und steht damit im Gegensatz zum Körper; mit Nietzsches Begriff des Willens als eines irrationalen Vitalismus, der als elementares Prinzip allen Lebens Körper und Geist umfasst, hat diese Begriffsverwendung nichts zu tun.

Textes sind ein „bleiches Siechtum“ (EB, S. 18) des Körpers, das zu Ellas Einlieferung in ein Krankenhaus führt, wo sie sich schließlich umbringt.

Das Ziel von Ellas Körperdisziplinierung ist ein Tanz, bei dem „ihr straffer Leib wie eine Flamme [weht]“ (EB, S. 21). Nimmt man die Bildlichkeit des Vergleichs ernst, erreicht der Körper erst in seiner Vernichtung, im Übergang vom Festen zum Gasförmigen seinen Idealzustand – die Flamme als traditionelles Symbol des Geistes steht für die Utopie, sich der Materialität des Körpers zu entledigen und ihn ganz dem Willen zu unterwerfen (analog dazu bezeichnet Döblin in seinem Essay *Tänzerinnen* die Tanzkunst als eine „Unterjochung des Leibes unter den Willen“ [KS I, S. 129]).[12] Doch von Beginn des Textes an wird der Körper als ein autonomes Gegenüber des geistigen Ichs präsentiert, das sich dieser Unterwerfung widersetzt. Ella kann sich ihrer Gliedmaßen nicht einfach bedienen, sondern muss sie zum Tanzen „zwingen“: Sie „schlich sich behutsam und geduldig in die Zehen, die Knöchel, die Kniee ein und immer wieder ein“ (EB, S. 18). Bemerkenswert ist die Bildlichkeit der Passage, denn um die Trennung von Körper und Ich zu veranschaulichen, wird der Wille hier verkörperlicht – er ‚schleicht‘ sich wie ein Einbrecher, also mit einem eigenen Körper versehen, in die Körperhülle ein. Das sprachliche Verfahren spiegelt das außersprachliche Problem wider, dass sich Ella *gegen* ihren Körper nur *mit* ihrem Körper wenden kann: Sie „stampfte […] mit dem Fuße, drohte ihrem Leib und mühte sich mit ihm ab“ (EB, S. 18)[13] – der Körper ist zugleich Instrument und Ziel des geistigen Protests. Wenn Ella sich schließlich „in Schmerzen auf die Lippen biß“ (EB, S. 18), setzt sie sich gegen die zunehmende Schwächung ihres Körpers mit einer weiteren Schwächung des Körpers zur Wehr.

Die (wiederum paradoxe) Konsequenz all dieser Bemühungen um Körperkontrolle ist eine forcierte Autonomie des Körpers: Ella verliert jedes Körpervertrauen und empfindet eine „leise[] Angst […], als sie die Glieder betrachtete, die sich ihr entzogen“ (EB, S. 19). Die Entfremdung vom eigenen Körper geht schließlich so weit, dass Ella im Krankenhaus das Sprechen verlernt. Statt auf ihre Sprache achtet das Krankenhauspersonal „auf jede Äußerung ihres Leibes, behandelte ihn mit einem maßlosen Ernst“ (EB, S. 19). Da die Körpersprache (die hier keinesfalls als physisches Zeichen für mentale Vorgänge, sondern als eigenständige

12 Vorher bereits in Döblin, *Gespräche mit Kalypso. Über die Musik* (Olten: Walter, 1980), S. 110. – Vgl. zur Flammensymbolik auch Stegemann (Anm. 8), S. 85f.

13 Georg Braungart kommt im Blick auf solche Passagen zu dem Schluss, dass damit die „behauptete Fremdheit“ des Körpers „dementiert“, ja geradezu der „schönste Gegenbeweis“ dazu geliefert werde (Braungart [Anm. 8], S. 329). Im textinternen Kommunikationssystem wird dieser ‚Gegenbeweis‘ freilich nicht als solcher formuliert oder gar akzeptiert; für die Tänzerin verschärft sich dadurch vielmehr der Konflikt mit ihrem Körper.

Instanz fungiert) von der Außenwelt als alleiniger Kommunikationspartner angesehen wird, also gleichsam die Innen- und die Außenpolitik des Ichs bestimmt, wechselt die Tänzerin ihre körperpolitische Strategie. Ella gibt die Beeinflussung des Körpers ‚von innen' gänzlich auf und versucht, ‚von außen' über den Körper „zu verfügen" (EB, S. 19). Sie will ihren Leib ‚einsperren' und „in Ketten" (EB, S. 19) legen und bedient sich dazu nicht mehr ihres eigenen Körpers, sondern nimmt Medikamente, also Fremdkörper ein. Schon die sprachliche Inszenierung des Vorgangs macht aber deutlich, dass auch auf diesem Weg die Machtverhältnisse im Ich nicht zu kippen sind: „Ihr Mund schluckte Medizin" (EB, S. 19), heißt es, womit die Medikamenteneinnahme zu einer aktiven Handlung des in die Subjektposition erhobenen Mundes umgedeutet wird. Dass Ella sich dann fragt, „was er damit machte, er der Leib, der kindische, o der herrische, der finstere" (EB, S. 19), verstärkt noch den Eindruck, es mit einer autonomen Instanz zu tun zu haben: Nicht die Medizin beeinflusst in der Logik des Textes, der im wesentlichen Ellas Perspektive wiedergibt, den Körper, sondern der souveräne Körper bedient sich der Medizin.

Selbst in der religiösen Trostformel der Mutter: „Wir stehen alle in Gottes *Hand*" (EB, S. 19; Herv. TH), manifestiert sich die Unhintergehbarkeit des Körpers. Auch Gott als der absolute Geist wird in Döblins Text somit ironisch über ein Körperteil evoziert – als vermeintliche Gegeninstanz zum eigenen Körper baut der Text damit das für die Tänzerin wenig erbauliche Bild eines göttlichen Megakörpers auf.[14]

Da sich in *Die Tänzerin und der Leib* die Souveränität des ‚herrischen' Körpers während des Krankenhausaufenthaltes auch religiös nicht überwinden lässt, gibt die Tänzerin ihre Bemächtigungsversuche schließlich auf und wechselt erneut ihre Taktik. In der letzten Runde des Ringkampfes zwischen Willen und Körper setzt der Geist nun ganz auf eine sarkastische Distanzierung vom Körper: Ella empfindet nur noch „Schadenfreude" über den „Verderb des Leibes" (EB, S. 20). Diese endgültige Trennung von Körper und Geistigem wird innerhalb der Diegese in einem Bild materialisiert, das Ella stickt. Auf dem Bild entwirft Ella sich selbst als Doppelgängerin: Ein „runder, unförmiger Leib auf zwei Beinen, ohne Arme und Kopf" steht dort einem „kleine[n] Mädchen" gegenüber, das eine „spitze Schere von unten in den Leib [stößt], so daß der Leib wie eine Tonne auslief in dickem Strahl" (EB,

14 Die Rede von ‚Gottes Hand' verweist auf Döblins Erzählung *Mariä Empfängnis*, in der sich Maria tatsächlich einer „unermeßlich breit und riesig greifende[n] Wolkenhand" ausgeliefert sieht, die ihr „wie eine Gotteshand" erscheint (EB, S. 28). Dass sich nach der ‚Zeugung' Jesu die Körperbewegungen von Maria zunehmend ihrem Willen entziehen und „fast feierlich" (EB, S. 29) werden, zeigt hier allerdings keine Autonomie der Körperteile an, sondern deutet auf eine göttliche Lenkung.

S. 21). In der Stickerei gelingt es Ella, auf die Autonomisierung des Körpers mit einer Autonomisierung des Willens zu reagieren, der sich einen neuen Körper sucht und den alten eliminiert. In der Realität ist es ihr nicht möglich, die Tötung ihres Körpers geistig zu überleben – die Distanz zum Körper zeigt sich in ihrem als Körpermord angelegten Selbstmord allein in einem „kalten verächtlichen Zug um den Mund" (EB, S. 21).[15]

Von ferne erinnert Ellas Tod damit an Schillers Konzept eines erhabenen Selbstmords, der ebenfalls darauf zielt, „der Macht der Natur zu widerstehen […] durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse[s]".[16] Wenn Schiller in diesem Kontext davon spricht, „sich moralisch zu entleiben",[17] wird aber die Differenz zwischen Schillers Weltanschauung und Döblins Erzählung klar: Die Tänzerin hat keine moralische Absicherung, keine Metaphysik der Seele in der Hinterhand, mit der sich der Tod des Körpers auffangen ließe (umso erstaunlicher ist es, dass Annette Keck die Tänzerin im Selbstmord als eine „Engelmacherin"[18] deutet). Der Autonomie des Körpers kann Ella nur ein Körper-Ressentiment entgegensetzen, das den Tod des Körpers nicht überlebt.

Doch in der Erzählung *Die Tänzerin und der Leib* kommt, so meine These, nicht nur der Konflikt zwischen Körper und Willen zum Tragen, sondern auch ein poetologisches Problem: So wie Ella mit ihrem Körper kämpft, ringt der Erzähler um eine adäquate literarische Darstellung dieses intrapersonellen Kampfes. Da Ellas Fall einerseits kaum eigentliche Handlungselemente enthält, andererseits das Bemühen des Erzählers um eine anti-psychologische Erzählweise erkennbar ist, wie Döblin sie 1913 in seinem *Berliner Programm* expliziert, bleibt der Text arm sowohl an äußeren Ereignissen wie an psychologischen Reflexionen. Das von Ella gestickte Bild, in dem ein surrealer, kopfloser Leib von einem jungen Mädchen

15 Insofern ist Georg Braungart zuzustimmen, der auf die Fragwürdigkeit des Begriffs ‚Selbstmord' hinweist: „intendiert ist, folgt man dem gestickten Bild der Tänzerin, der ‚Mord' allein des Körpers, nicht des ‚Selbst'" (Braungart [Anm. 8], S. 331). Gleichwohl besteht das Dilemma der Tänzerin gerade darin, dass sie über kein tragfähiges Konzept eines ‚Selbst' verfügt, das ihr eine souveräne Distanzierung vom Körper ermöglichen würde.

16 Friedrich Schiller, „Über das Erhabene", in *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, VIII: Theoretische Schriften, hrsg. v. Rolf-Peter Janz (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992), S. 822-840 (S. 836).

17 Ebd.

18 Annette Keck, *„Avantgarde der Lust". Autorschaft und sexuelle Revolution in Döblins früher Prosa* (München: Fink, 1998), S. 127. Befremdlich, weil nicht am Text zu belegen, sind auch Kecks Thesen, nach denen Ellas Körper „durch den Eintritt in die symbolische Ordnung sexuell markiert, bezeichnet und bezeichnend wird" oder ihre Körperbemächtigung „an einem medizinischen Diskurs" scheitert, der „durch geschlechterdifferente Positionen bestimmt ist" (ebd., S. 100 und 124).

ermordet wird, ist aus dieser Perspektive nicht nur als Wunscherfüllung Ellas zu lesen, sondern bietet auch dem Erzähler die seltene Möglichkeit, eine prägnante Bildlichkeit für den inneren Konflikt Ellas zu finden. Wenn jedoch in der Erzählung erst ein Bild gestickt und damit ein Fremdmedium eingeführt werden muss, um den zentralen Konflikt des Textes zu veranschaulichen, ist das ästhetisch nur bedingt befriedigend. Döblins späterer Forderung nach einem „Kinostil", welcher der Sprache „das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzuringen" (SÄPL, S. 121) habe, wird der Text damit nicht gerecht.

Von der Körperautonomie zum Wahnsinn: Döblins *Die Ermordung einer Butterblume*

Die Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume* kann vor diesem Hintergrund als der Versuch verstanden werden, eine überzeugendere Lösung für die Darstellung des Körper-Geist-Konflikts zu finden. Auf die Nähe der beiden Texte deuten gleich mehrere Faktoren: Döblin hat eine Verbindung der beiden Texte schon dadurch nahe gelegt, dass er sie – obwohl auch andere Erzählungen längst fertig gestellt waren – 1910 als erste einem breiteren Publikum präsentiert hat (im *Sturm* erscheint zunächst die *Tänzerin* und dann die *Butterblume*, die anderen Erzählungen folgen ab 1911). Zudem finden sich in der *Butterblume* deutliche Anspielungen auf die *Tänzerin*, etwa in der Metaphorik des Konflikts[19] oder wenn Michael Fischer, der Protagonist der Erzählung, die von ihm geköpfte Butterblume ‚Ellen' nennt, als hätte er dabei die Tänzerin ‚Ella' im Kopf. Vor allem aber stellt das Köpfen der Butterblume und damit *das* Motiv des Textes eine ins Groteske gesteigerte Variante der von Ella gestickten Ermordung des Leibs durch den Willen dar. Durch die surreale Auslagerung des Körpers in die Butterblume, die erzähltechnisch durch die perspektivische Nähe zur gestörten Wahrnehmung Michael Fischers plausibilisiert ist, wird eine bildmächtigere Präsentationsform für die Auseinandersetzung mit der Autonomie des Körpers gefunden – auf die Einbeziehung von Bildmedien kann der Erzähler deshalb verzichten.

Insbesondere in der ersten Hälfte der Erzählung setzt der Text noch stärker als die *Tänzerin* auf die grotesken Effekte autonomer Körperteile.

19 Auffällig ist z.B. die aus der Ökonomie übernommene Bildlichkeit, mit der in beiden Texten das distanzierte Verhältnis der Protagonisten zu ihrem Körper bzw. zur Butterblume zum Ausdruck gebracht wird: „Sie führten getrennte Wirtschaft" (EB, S. 20), heißt es über Willen und Körper bei Ella, während Fischer den Körper als seine „Firma" bezeichnet und die seinen Körper symbolisierende Butterblume als einen „Geschäftskonkurrenten" (EB, S. 58 und 65).

Schon im Eröffnungssatz deutet sich ein Kontrollverlust des Protagonisten über die eigenen Körperbewegungen an: Michael Fischer wiegt „bei jeder Bewegung mit den Hüften stark nach rechts und links […], so daß er manchmal taumelte“ (EB, S. 56). Während hier der Protagonist zumindest noch grammatisch als Subjekt seines Handelns erscheint, besteht der folgende Absatz allein aus der Beschreibung von subjektlosen Körpervorgängen:

> Die hellbraunen Augen, die freundlich hervorquollen, starrten auf den Erdboden […]. Wenn ein gelbrotes Abendlicht […] die Augen zum Zwinkern brachte, zuckte der Kopf, machten die Hände entrüstete hastige Abwehrbewegungen. (EB, S. 56)

Allein mit der äußeren Natur kommuniziert dieser Körper – mit der Innenwelt Fischers scheint sein Kontakt völlig abgebrochen zu sein, denn Fischer muss mit seinen Händen ertasten, „daß sein Gesicht sich ganz verzerrt hatte“, und es mit einer „verstohlenen Handbewegung“ (EB, S. 57) wieder glatt streichen. Wieder begegnet dem Leser von Döblins Texten also das Paradox, dass der autonome Körper nur vermittels des Körpers diszipliniert werden kann, wobei eine abgestufte Autonomie der Körperteile zu verzeichnen ist, in der die Hände dem Willen näher zu stehen scheinen als andere Körperpartien.[20]

Ihren grotesken Höhepunkt findet die Darstellung verselbstständigter Körperteile, nachdem Michael Fischer die Butterblume zerschlagen hat. War es ihm zunächst gar nicht, dann nur hüpfend und stolpernd gelungen, sich von der Blume zu entfernen, emanzipieren sich seine Beine schließlich vollständig von seinem Willen:

> Der finstere Dicke sah scheu um sich […].
> Inzwischen gingen seine Füße weiter. Die Füße begannen ihn zu grimmen. Auch sie wollten sich zum Herrn aufwerfen; ihn empörte ihr eigenwilliges Vorwärtsdringen. Diese Pferdchen wollte er bald kirren. Sie sollten es spüren. Ein scharfer Stich in die Flanken würde sie schon zähmen. Sie trugen ihn immer weiter fort. […] „Halt, halt!“ schrie er den Füßen zu. Da stieß er das Messer in einen Baum.
> Mit beiden Armen umschlang er den Stamm und rieb die Wangen an der Borke. (EB, S. 59-60)

Die Füße widersetzen sich hier also nicht einfach Michael Fischers Willen, sondern verfügen ausdrücklich über einen eigenen Willen – Fischer wehrt sich gegen ihr ‚eigenwilliges Vorwärtsdringen‘. Dass dieser Konflikt um die Herrschaft im Ich als ein Kampf zwischen Ober- und Unterkörper

20 Bezeichnenderweise verfügt der von der Tänzerin gestickte (und im Bild ermordete) Leib über keine Hände und keinen Kopf, was ebenfalls auf eine besonders enge Verbindung zwischen Händen und Willen deutet (vgl. EB, S. 21). Dazu passt auch, dass sich Michael Fischer später mit seinen Händen an einem Baum festhält, um den autonomen Beinbewegungen Einhalt zu gebieten (vgl. EB, S. 60).

ausgetragen und dabei verdinglicht wird, erzeugt das Slapstickhafte der Szene. Offenkundig erstreckt sich die Macht des geistigen Willens wiederum nur über die Arme, während die Beine mit der äußeren Natur kurzgeschlossen werden: Der eigentlich den Füßen angekündigte Stich trifft einen Baumstamm, der in der Bildlogik des Textes wie ein überdimensionales Bein erscheint – Michael Fischers Umklammern des Baumes symbolisiert somit das am Ende erfolgreiche ‚Einfangen' der Beine. In Döblins frühen Erzählungen wird also nicht nur, wie Helga Stegemann gezeigt hat, „die seelische Realität eines Menschen ins Sichtbare überführt"[21] und ‚vergegenständlicht', sondern auch Fischers Körper auf Gegenstände der äußeren Natur projiziert.

Das gleiche literarische Verfahren wendet der Erzähler im Fall der Butterblume an. Auch die Schlüsselszene des Textes, der Stockschlag Fischers gegen die Butterblume, wird zunächst als eine unwillkürliche Körperhandlung beschrieben:

> Plötzlich sah Herr Michael Fischer, während sein Blick leer über den Wegrand strich, wie eine untersetzte Gestalt, er selbst, von dem Rasen zurücktrat, auf die Blumen stürzte und einer Butterblume den Kopf glatt abschlug. […] Diese Blume dort glich den anderen auf ein Haar. Diese eine lockte seinen Blick, seine Hand, seinen Stock. Sein Arm hob sich, das Stöckchen sauste, wupp, flog der Kopf ab. Der Kopf überstürzte sich in der Luft, verschwand im Gras. […] Und von oben, aus dem Körperstumpf, tropfte es, quoll aus dem Halse weißes Blut, […] wie einem Gelähmten, dem der Speichel aus dem Mundwinkel läuft […]. (EB, S. 57)

Wie auf dem gestickten Bild der Tänzerin tritt der Protagonist als Doppelgänger in Erscheinung: Eine bewusstseinsfähige, wahrnehmende Instanz beobachtet, wie ihr Körper sich verselbstständigt, sie verlässt und auf die Butterblume einschlägt. Inwiefern die Butterblume dabei als ein Symbol zu deuten sei, ist in der Forschung umstritten. Ginge es dem Erzähler darum, die Butterblume als Symbol der äußeren Natur zu präsentieren,[22] ergäbe die ostentative Anthropomorphisierung der Blume keinen Sinn – auffällig ist ja gerade, dass die Blume nicht als distanzierter Naturgegenstand, sondern durchgängig wie ein menschlicher Körper beschrieben wird: Es ist vom „Haar" der Blume die Rede, immer wieder von ihrem Kopf (statt von der Blüte) und ihrem Blut (das nur anfangs als ‚weiß' bezeichnet und dann ohne Adjektiv verwendet wird). Dass Fischer

21 Stegemann (Anm. 8), S. 77.

22 Zu Recht weist Anz darauf hin, dass von einer Rache der äußeren Natur an Fischer schon aus erzählperspektivischen Gründen keine Rede sein könne: Immer mache der Erzähler klar, dass es sich bei den vermeintlichen Angriffen der Natur auf Fischer um Wahrnehmungsstörungen des Protagonisten handele; vgl. Thomas Anz, „Die Problematik des Autonomiebegriffs in Alfred Döblins frühen Erzählungen", *Wirkendes Wort*, 24 (1974), 388-402 (S. 391).

den „Körperstumpf“ (EB, S. 57) später „die Verletzte“ (EB, S. 60) nennt und mit dem Namen „Ellen“ (EB, S. 61) anspricht, unterstreicht ebenso wie der Begriff ‚Ermordung‘, dass der Schlag auf die Blume nur deshalb zu einem Skandal für Fischer werden kann, weil er sich einbildet, einen *Menschen* und keine Pflanze geköpft zu haben – schließlich hat er schon vor der ‚Ermordung‘ der Butterblume andere „Stiele und Blätter“ (EB, S. 56) mit seinem Spazierstock zerschlagen, ohne dass ihn das in eine vergleichbare Krise gestürzt hätte.

Dass die Butterblume durchweg als ein menschlicher *Körper* evoziert wird, spricht gleichzeitig gegen die These, es bei der Blume mit einem Symbol der menschlichen *Psyche* zu tun zu haben. Thomas Anz ist zwar einerseits darin zuzustimmen, dass „die wirklichkeit, die das bewusste ich in seiner macht infrage stellt, nicht in einem ausserpersonellen bereich liegt, sondern in der person des erzählhelden selbst“,[23] andererseits aber insofern zu widersprechen, als der Text in keiner Weise nahe legt, diesen intrapersonalen Konflikt als eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen psychischen Instanzen zu lesen (zumal Döblin bis in die 1920er Jahre jede Binnendifferenzierung der Psyche radikal ablehnt).[24] Vielmehr lässt die Kombination von autonomen Körperbewegungen in der Menschendarstellung und anthropomorphisierenden Körperbeschreibungen in der Blumendarstellung den *Körper* als Schnittmenge von Mensch und Butterblume erscheinen. In der Bildlichkeit des Textes wird der Geist-Körper-Konflikt damit auf doppelte Weise zum Ausdruck gebracht: Zum einen treten Michael Fischers Geist und Körper beim Schlag auf die Blume auseinander, zum anderen symbolisiert das Ergebnis des Schlags, die geköpfte Blume, den bei Fischer auftretenden Riss zwischen Körper und Geist. Vermittels ihrer Metaphorik schließt die Erzählung direkt an die Ermordung des eigenen Körpers in dem von der Tänzerin Ella gestickten Bild an – die geköpfte Blume entspricht dem kopflosen Körper auf Ellas Bild. Der Grundkonflikt ist damit in beiden Texten ähnlich, wird in der *Ermordung einer Butterblume* nur in einer ästhetisch überzeugenderen Form präsentiert.[25]

Am Ende der Erzählung wird dieser Nexus von Fischers Körper und dem Blumenkörper noch einmal dadurch aufgerufen, dass Fischer Butterblumen als sein „Leibgericht“ bezeichnet und dabei an „wirr

23 Ebd.

24 „Das individuelle Ich ist ein Gedanke, aber keine Tatsache“, heißt es etwa in *Die Natur und ihre Seelen* (*Der neue Merkur*, 6 [1922], 5-14 [S. 10]). Vgl. dazu ferner Döblins Text *Mehrfaches Kopfschütteln* (KS I, S. 324).

25 Damit sprechen ästhetische Gründen dafür, dass die *Tänzerin* vor der *Butterblume* verfasst wurde, was bis heute nicht genau geklärt werden konnte; zur Datierung vgl. die editorischen Angaben von Christina Althen (EB, S. 524-528).

Japanisches und Harakiri" (EB, S. 65) denkt. Das Köpfen der Butterblume wird hier in eine andere Todesart transformiert und dabei noch deutlicher als im ersten Fall als ein Selbstmord präsentiert. Denn im japanischen Seppuku-Ritual, zu dem das Harakiri gehört, schlitzen sich Männer mit einem Messer den Unterbauch auf und sterben an Blutverlust. Mit dem Wort ‚Harakiri' wird somit eine körperbetonte Form der Selbsttötung evoziert, die zu den exzessiven Blut-, Schleim- und Ekelphantasien passt, von denen Fischer schon nach dem Köpfen der Butterblume gepeinigt wurde (und die wiederum an die Stickerei der Tänzerin erinnert) – in der Logik Michael Fischers sind die Vernichtung der Butterblume und des eigenen Körpers dasselbe. Mit anderen Worten: Nach meiner Lesart handelt es sich bei der Butterblume um ein Symbol für Michael Fischers Körper und bei der Ermordung der Butterblume um ein Bild für den Versuch, der immer wieder zutage tretenden Autonomie des eigenen Körpers ein Ende zu bereiten.[26]

Körperautonomie als Normalfall: Döblins medizinische Essays

Zu fragen bleibt: Was soll das? Genauer: Wie ist der Widerstand der Protagonisten gegen die Autonomie ihrer Körper zu bewerten und was für ein Menschenbild kommt in den beiden Texten zum Ausdruck?

Michael Fischers augenfällige psychische Störung hat zu einem breiten Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung an den psychiatrischen Fällen geführt, mit denen sich Döblin ab 1904 an der Freiburger Psychiatrischen Klinik beschäftigt hat.[27] Hilfreicher für das Verständnis der frühen Erzählungen und der ihnen zugrunde liegenden Anthropologie sind meiner Ansicht nach Döblins zahlreiche populär-medizinische Veröf-

---

26 Trotz der nahe liegenden Deutung der Blumenzerstörung als Defloration und trotz der sexuellen Metaphorik, die sich an anderen Stellen der Erzählung findet, halte ich Christine Kanz' Deutung des Blumenmords als Vergewaltigungsszene nicht für plausibel (vgl. Christine Kanz, „Emotionen und Geschlechterstereotype in Alfred Döblins Novelle *Die Ermordung einer Butterblume*", *in Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Bergamo 1999*, hrsg. v. Torsten Hahn [Bern, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2002], S. 31-54 [S. 34ff.]; ähnlich argumentiert schon W. G. Sebald, „Preußische Perversionen. Anmerkungen zum Thema Literatur und Gewalt, ausgehend vom Frühwerk Alfred Döblins", in *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien*, hrsg. v. Werner Stauffacher [Bern, Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1986], S. 231-238 [S. 237]); überzeugende Argumente dafür, dass in Michael Fischers Wahrnehmung die Zerstörung der Blume einen Mord und keine Vergewaltigung darstellt, liefert Christine Emig, „Butterblume – Mutterblume. Psychiatrischer und ‚naturphilosophischer' Diskurs in Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume*", *Scientia Poetica*, 9 (2005), 195-215 (S. 198).

27 Eine Übersicht der psycho-pathologischen Deutungen des Textes liefert Reuchlein (Anm. 8), S. 15ff.

fentlichungen, in denen er sich nicht nur mit körperlichen Krankheiten, sondern immer wieder auch allgemein mit dem Verhältnis von Körper und Geist befasst hat. Die Kurzfassung von Döblins Credo findet sich am Anfang des 1912 im *Sturm* veröffentlichten, in weiten Teilen vermutlich bereits 1905 verfassten Essays *Jungfräulichkeit und Prostitution*: „Der Mensch, ein Organismus" (KS I, S. 121). Unter dem einschlägigen Titel *Leib und Seele* führt Döblin 1914 im *Neuen Wiener Journal*, in dem er ausschließlich als Arzt publiziert, weiter aus, dass man „im menschlichen und tierischen Organismus Organe gefunden [hat], von denen sich eine enorm enge Beziehung zum Ablauf psychischer Funktionen herausstellte" (KS I, S. 164). Döblin nennt hier u.a. den Einfluss der Schilddrüse auf das Temperament und der Keimdrüse auf ‚geschlechtstypisches' Verhalten. Dass Körper und Geist auf eine ‚enorm enge' Weise zusammenarbeiten und dabei der Körper die Psyche weitgehend dominiert, hat Döblin bei seinem Doktorvater Alfred Hoche lernen können, der 1901 den „für den wissenschaftlich Denkenden zur Zeit bindenden Schluß" formuliert, dass „alles höhere geistige Geschehen beim Menschen an die nervösen Bestandteile gebunden ist".[28] Eine philosophische Absicherung dieses anti-intellektualistische Denkens liefert Friedrich Nietzsche, mit dessen Schriften sich Döblin bereits 1902 und 1903 in Essays beschäftigt hatte: „Leib bin ich ganz und gar, und Nichts außerdem", lehrt Zarathustra den „Verächtern des Leibs", „und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe. Der Leib ist eine grosse Vernunft".[29] In Döblins Kombination von zeitgenössischem medizinischen Wissen und Nietzsches Aufwertung des Körpers ist für einen autonomen Geist des Menschen kein Platz.[30] Während neuere Körpertheorien z.B. von Judith Butler konstruktivistisch in dem Sinne ausgerichtet sind, dass sie den Körper primär als ein diskursives Erzeugnis ohne präkulturelle Basis deuten,[31] stellt Döblins Körperkonzept genau umgekehrt den Geist als ein Produkt des Körpers dar.

---

28 Alfred Hoche, *Handbuch der gerichtlichen Psychiatrie* (Berlin: Hirschwald, 1901), S. 398-99. Der Begriff ‚nervös' bezieht sich hier – wie auch in Döblins Essays – auf die Nerven und damit auf ein körperliches Phänomen.

29 Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari u.a., 9 Abteilungen (Berlin u. New York: de Gruyter, 1967-2006), VI/1, S. 35.

30 Erst 1926 in *Ferien in Frankreich* schreibt Döblin: „Der Mensch als Ich, als Seelenwesen, als Geistiges, geht mir ganz, ganz langsam auf" (SLW, S. 70).

31 Vgl. etwa Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (New York u. London: Routledge, 1993). Kritisch dazu u.a. Bärbel Tischleder, „Body Trouble: Judith Butler und die entkörperlichten Prämissen gegenwärtiger Körpertheorie", in *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. Gabriele Genge (Tübingen u. Basel: Francke, 2000), S. 126-139.

Aus dieser Perspektive ist die Autonomie des Physischen keine pathologische Abweichung, sondern der Normalfall. Döblin schreibt dazu in seinem 1914 erschienenen Essay *Die Nerven*:

> Das Denken bereitet nur die Bahnung vor; das Wichtigste, Lebensnotwendigste kann man getrost dem „gedankenlosen" Körper überlassen; jeder geübte Mechaniker oder sonstwie Handfertige weiß, dass Überlegung nur das Symptom von Unsicherheit, geringer Promptheit ist, eine Störung in der nervösen Anpassung der Organe anzeigt. (KS I, S. 152)

Der Begriff ‚Störung' wird hier bezeichnenderweise in Bezug auf mentale Operationen verwendet, mit denen sich der Mensch von den Entscheidungen seines Körpers zu emanzipieren versucht. Der Körper führt nach Döblin also nicht nur ein selbstständiges Leben, sondern bietet – zumindest insofern es um ‚das Wichtigste' geht – auch eine verlässlichere Orientierung für den Menschen als das gedankenfähige Bewusstsein. Ein derart positives Körper- und weitgehend biologistisches[32] Menschenbild kommt in zahlreichen Essays von Döblin zum Ausdruck – selbst in einem unter dem wenig verheißungsvollen Titel *Die Arterienverkalkung* veröffentlichten Text findet sich die Überzeugung, dass der Körper von der „Vernunft und Logik der Natur" geleitet werde, ja über eine eigene „Weisheit" (KS I, S. 147) verfüge. „Nichts auf der Welt hat einen wirren, zusammenhangslosen Charakter" (UD, S. 215f.),[33] heißt es in *Unser Dasein*, und auch in anderen Texten, insbesondere in dem naturphilosophischen Essay *Das Ich über der Natur* von 1927, entwirft Döblin die Natur als ein stabiles „System von Verknüpfungen", das als „vieldimensionale Äußerung eines Ur-Ichs, eines Ur-Sinns" (IN, S. 50 u. 243) begriffen werden könne und damit durchaus über metaphysische Qualitäten verfügt.[34]

Dieses naturphilosophische und anthropologische Modell hat – unabhängig davon, ob man es für primitiv und dilettantisch oder für eine „originelle Weiterentwicklung des modernen Denkens"[35] hält – weit

---

32 Von einer „Tendenz zum Biologismus" bei Döblin spricht auch Georg Braungart (Anm. 8), S. 307.

33 Vgl. dazu auch Stegemann (Anm. 8), S. 126.

34 Döblin hat nach seiner Konversion 1941 mehrfach betont, dass er schon in seinen naturphilosophischen Texten ein religiöses Bekenntnis abgelegt habe. Vgl. dazu im Blick auf *Das Ich über der Natur* Barbara Belhalfaoui-Köhn, „Alfred Döblins Naturphilosophie – ein existentialistischer Universalismus", *JDSG*, 31 (1987), 354-82. Zu Döblins gesamter Naturphilosophie ergiebiger sind Helmut Kiesel, *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins* (Tübingen: Niemeyer, 1986), S. 163-172, und Birgit Hoock, *Modernität als Paradox. Der Begriff der ‚Moderne' und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933)* (Tübingen: Niemeyer, 1997), S. 218-36.

35 Belhalfaoui-Köhn (Anm. 34), S. 381. Belhalfaoui-Köhn wendet sich dort entschieden gegen den u.a. von Klaus Schröter und W. G. Sebald erhobenen Vorwurf des naturphilosophischen Dilettantismus: Schröter hatte Passagen aus Döblins Essay *Das Ich über der*

reichende Konsequenzen auch für das Verständnis von Döblins literarischen Texten. Wenn Kurt Binnenberg in seiner Studie zur Gebärdensprache in Döblins frühen Erzählungen etwa zu dem Ergebnis kommt, dass Körperbewegungen eingesetzt würden, um das „verborgene Wesensinnere der […] Figuren zu enthüllen oder besser noch: zu verhüllen“,[36] liegt dem zwar die richtige Beobachtung zugrunde, dass in diesen Texten die Körperbewegungen oftmals nicht aus einem ‚Wesensinneren‘ abgeleitet werden. Auf den Gedanken, dass bei Döblin aber grundsätzlich nicht von einer Vorgängigkeit des Geistigen gegenüber dem Körperlichen ausgegangen wird und eine „objektiv verbindliche Einsicht in den Wesensgrund der Personen“[37] schon deshalb nicht möglich ist, weil es einen autonomen psychischen ‚Wesensgrund der Person‘ in Döblins Anthropologie gar nicht gibt, kommt Binnenberg freilich nicht. Wie in vielen anderen Interpretationen wird bei Binnenberg auf Döblins ‚Anti-Psychologismus‘ Bezug genommen, ohne die radikale Körperzentriertheit von Döblins Menschenbild zur Kenntnis und ernst zu nehmen.

Die Interpretation der literarischen Texte kann von der Lektüre der medizinischen Essays Döblins aber vor allem dadurch profitieren, dass die Essays den Blick dafür schärfen, worin das eigentliche Problem Michael Fischers und der Tänzerin liegt. Wenn man eine Kohärenz zwischen dem in den Essays und in den Erzählungen entworfenen Natur- und Menschenbild voraussetzt (wogegen meiner Ansicht nach in diesem Fall nichts und wofür schon die Quantität der dem Körper gewidmeten Textanteile sowie die Darstellung einer beseelten Natur spricht), kann durch die Lektüre der Essays eine Lücke in der kausalen Motivierung des Geschehens geschlossen werden: Ellas physische und Michael Fischers psychische Erkrankung stellen demnach eine unmittelbare Folge ihrer Körperfeindschaft dar – ihre ‚Störungen‘ entstehen durch die verweigerte ‚Anpassung an die Organe‘. Die Autonomie von Körperteilen ist vor diesem Hintergrund nicht als ein pathologisches Phänomen zu verstehen – pathologisch ist vielmehr der *Umgang* mit ihr, also die leitmotivischen Bemühungen der Protagonisten, den Körper ihrem Willen zu unterwerfen.[38] Wer die Priorität des Körpers akzeptiert, hat nach dieser

---

Natur als „gesammelten Unsinn“ bezeichnet (Klaus Schröter, *Alfred Döblin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* [Reinbek: Rowohlt, 1978], S. 91f.). Zwischen beiden Polen argumentiert Kiesel (Anm. 34), S. 167-68.

36 Kurt Binnenberg, „Die Funktion der Gebärdensprache in Alfred Döblins Erzählungen“, *ZfdP*, 98 (1979), 497-514 (S. 512).

37 Ebd., S. 513.

38 In Bezug auf die Tänzerin spricht Rudolf Käser deshalb von einer „Pathologie der Herrschsucht“ (Rudolf Käser, *Arzt, Tod und Text. Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur* [München: Fink, 1998], S. 256). Auf anderem Weg kommt Helga

Logik kein prinzipielles Körperproblem. Für eine literarische Verarbeitung der Geist-Körper-Thematik erscheinen Döblin pathologische Fälle freilich geeigneter – seiner Ansicht nach tritt in der Krankheit die Naturhaftigkeit des Menschen grundsätzlich stärker zutage (vgl. IN, S. 11). Ganz in diesem Sinn und in der Bildlichkeit des Butterblumenmords schreibt Döblin in *Das Ich über der Natur*:

> Ungesunde Probleme entstehen aus der Isolierung des Kopfes, gesunde, wenn der Kopf seinen Ort am Leib findet. Tödlich ist die Auflösung der Welt in die Zweiheit der räumlichen Dinge und des denkenden Geistes, die sich nicht finden. (IN, S. 92)

Mit ‚ungesunden Problemen' haben Ella und Michael Fischer nach dieser Lesart allein deshalb zu kämpfen, weil sie – veranschaulicht in dem kopflosen Körper auf Ellas Bild und dem Köpfen der Butterblume – die Verbindung ihres Leibs zum Kopf insofern zu unterbrechen versuchen, als sie den Ersteren dem Letzteren vollständig unterordnen wollen. Ella und Fischer sind Karikaturen des Konzepts vom „Willensmenschen" (KS I, S. 126),[39] das in Döblins Essays nur ironisch als Sparringspartner für die eigenen Überzeugungen ins Spiel gebracht wird. Das pathologische Körperverhältnis der Protagonisten enthält damit ex negativo auch die Koordinaten eines nicht-pathologischen Körperkonzepts, dessen Leitgedanken in der Unhintergehbarkeit und Unkontrollierbarkeit des Körpers bestehen. Dass das Personal aus Döblins Erzählungen immer wieder auf seine eigene Naturhaftigkeit zurückgeworfen wird, ist somit im Kontext von Döblins Naturauffassung keineswegs negativ zu bewerten.[40]

Stegemann zu der gleichen Ansicht: „Durchweg sind hinter den wahnsinnigen, hyperbolischen Übertreibungen […] die normalen Natur-Verhältnisse auszumachen" (Stegemann [Anm. 8], S. 105). Dass Stegemann dann allerdings Döblins metaphysisches Naturverständnis mit dem Verhältnis von Geist und Körper vergleicht, das dadurch gekennzeichnet sei, dass „der Mensch in seinen Gliedern lebt und sie *kontrolliert*" (ebd., S. 109; Herv. TH), geht an Döblins Präsentation autonomer Körperteile vorbei.

39 Im zitierten Text *Jungfräulichkeit und Prostitution* heißt es: „Sexualität ihnen etwas Zwangsartiges, nicht dem Willen Unterworfenes; daher letztlich auch Willensmenschen nur Reflexmenschen, Faune wider Willen" (KS I, S. 126).

40 Dass etwa Thomas Anz die Autonomie des Geistes durch den Hinweis zu retten versucht, dass in Döblins frühen Erzählungen der Autonomieverlust keineswegs verherrlicht, sondern „mit so viel angst und leiden verbunden dargestellt wird" (Anz [Anm. 22], S. 400), verdankt sich vermutlich stärker dem Druck einer politisch ausgerichteten Literaturwissenschaft der 1970er Jahre als einer Analyse der Genese von ‚Angst und Leiden' in Döblins Text.

Körperautonomie als Übergriff des Chaotischen: Benns Rönne-Prosa und Essays (I)

Wie nah sich Alfred Döblin und Gottfried Benn als Mediziner standen, zeigt bereits Benns erster, 1910 veröffentlichter Essay *Beitrag zur Geschichte der Psychiatrie*.[41] Benn beruft sich darin auf eine „völlig neue Erkenntnis", die sich im 19. Jahrhundert in Bezug auf die Bedeutung des Nervensystems ergeben habe: „man hatte an Geweben des Körpers experimentiert und hatte Reaktionen bekommen aus dem Gebiet des Seelischen […]: das Psychische […], das Über- und Außerhalb der Dinge, das Unfaßbare schlechthin ward Fleisch und wohnete unter uns"; der Geist sei den Forschern „ganz und gar handgreiflich" in der „Knechtsgestalt des Leiblichen" (B, S. 8-9) entgegen getreten.[42] Döblin und Benn zitieren in ihren Essays nicht nur gelegentlich die gleichen medizinischen Experimente,[43] sondern treffen sich insbesondere in ihrer Aufwertung des Physischen zuungunsten des Psychischen. So wie Döblin den Menschen als Organismus definiert, stellt Benn in seinem Essay *Der Aufbau der Persönlichkeit* klar, dass die Hormone nicht etwa die Persönlichkeitsbildung beeinflussen, sondern dass das „Blutdrüsensystem grundsätzlich die Persönlichkeit trägt, die Persönlichkeit *ist*" (B, S. 269). Ein ausgeprägtes Interesse teilen sie für neuere psychologische Forschungen zur ‚Depersonalisation', die sie nicht als individuelle Krankheit, sondern als zeitgemäße, ich-kritische Anthropologie verstehen.[44]

---

41 Der Text erschien im Oktober 1910 in *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*. Begegnet sind sich Döblin und Benn vermutlich zuerst am 9.11.1911 in Berlin, als Benn mit Else Lasker-Schüler bei einer Lesung Döblins im Publikum saß; vgl. Gabriele Sander, *Alfred Döblin* (Stuttgart: Reclam, 2001), S. 24ff. Zur persönlichen Beziehung der beiden und zur schwankenden gegenseitigen Wertschätzung vgl. Erich Kleinschmidt, „Alfred Döblin und Gottfried Benn. Mit einer Edition einer Rede Döblins auf Benn 1932", *DVjs*, 62 (1988), 131-147.

42 Der biblische Sprachgestus unterstreicht die Bedeutung, die diesen Einsichten Benns Ansicht nach zukommt. – Benns Essays, Reden und Erzählungen werden im Folgenden mit der Sigle ‚B' direkt im Text zitiert; die Seitenzahlen beziehen sich auf die Ausgabe: Gottfried Benn, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, in Verbindung mit Ilse Benn hrsg. v. Gerhard Schuster, 7 Bde. (Stuttgart: Klett-Cotta, 1986-2003), III.

43 So etwa Claude Bernards Beobachtung, dass nach einem „Stich in den vierten Ventrikel [des Gehirns] Zucker im Harn auftrat" (B, S. 16), die Benn in *Zur Geschichte der Naturwissenschaften* erwähnt und Döblin drei Jahre später in dem Essay *Zuckerkrankheit* (vgl. KS I, S. 212).

44 Das psychopathologische Phänomen der ‚Depersonalisation' zeichnet sich durch den Verlust der Ich-Identität und eine Entfremdung von der Wahrnehmungswelt aus; in Deutschland wird der Begriff erst 1909 in den medizinischen Diskurs aufgenommen; vgl. dazu Erich Kleinschmidt, „Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei Alfred Döblin", *JDSG*, 26 (1982), 383-401 (S. 387). Döblin überträgt das Phänomen unter dem Label „Depersonation" ins poetologische Feld (SÄPL, S. 123); Benn deutet seine Krise in den 1910er Jahren rückblickend als einen Fall von Depersonalisation und weist auf die

Für Benn steht der naturwissenschaftlich interessierte Mensch nach 1900 grundsätzlich vor einer neuen Aufgabe: Nach dem empirischen Positivismus in der Medizin des 19. Jahrhunderts sei es jetzt an der Zeit, so schreibt er 1911 in *Zur Geschichte der Naturwissenschaften*, auf dieser Basis „die allgemeinen und letzten Fragen […] neu zu fassen und zu erfüllen" (B, S. 17),[45] mithin die anthropologische Relevanz des neuen Wissens auszuloten. Noch deutlicher als bei Döblin sind Benns frühe Erzählungen, in denen immer wieder explizit auf die Ergebnisse medizinischer Forschung Bezug genommen, ja ausdrücklich in den „angesehendsten naturwissenschaftlichen Journalen" (B, S. 69) gelesen wird,[46] von diesem Projekt geprägt. Für die literarischen Texte beider Autoren gilt, dass ihre Protagonisten nicht als Individuen, sondern als (Phäno-)Typen angelegt

---

Bedeutung des Phänomens für sein allgemeines Menschenbild hin (vgl. B, S. 129). Zu Benns Umgang mit dem Begriff vgl. Käser (Anm. 38), S. 237-249.

45 Davon, dass Benn den experimentfixierten Positivismus grundsätzlich ablehne, wie Anja Schonlau unterstellt, kann in Bezug auf die frühen Essays keine Rede sein; vielmehr ordnet Benn den Positivismus medizinhistorisch als eine notwendige Innovation ein, bei der man allerdings nicht stehen bleiben dürfe (so etwa B, S. 20f.); vgl. Anja Schonlau, „Das (Groß-)Hirn in der Krise. Zu Hofmannsthals ‚Chandos-Brief' und Benns früher Prosa ‚Unter der Großhirnrinde"', *Scientia Poetica*, 5 (2005), 51-64 (S. 60). Den Veränderungen in Benns Einschätzung der Naturwissenschaften und möglichen feldstrategischen Gründen dafür widmet sich Michael Ansel, „Die Naturwissenschaften im Werk Gottfried Benns zwischen 1910 und 1933/34. Ein Rekonstruktionsversuch auf der Basis von Bourdieus Feldtheorie", in *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, hrsg. v. Martin Huber u. Gerhard Lauer (Tübingen: Niemeyer 2000), S. 251-280. Bedenkenswert ist u.a. Ansels These, dass ein großer Teil von Benns Begeisterung für die Naturwissenschaften auf die Hoffnung zurückzuführen ist, damit die Anthropologie Nietzsches verifizieren zu können (vgl. ebd., S. 263) – gleiches kann bei Döblin vermutet werden. Wenig überzeugend bleibt dagegen Ansels Deutung der literarischen und medizinischen Schriften Benns als „miteinander unvereinbaren feldspezifischen Beiträgen" (ebd., S. 269): Hier übersieht Ansel, dass Benn in seinen frühen medizinischen Essays keinesfalls eine grundsätzliche und anti-literarische „Wissenschaftseuphorie" (ebd., S. 266) zum Ausdruck bringt, sondern sich schon hier nur mit solchen Phänomen beschäftigt, die ihn auch als Schriftsteller interessieren. Dafür spricht nicht zuletzt die umfangreiche Präsenz medizinischen Wissens in den Rönne-Texten.

46 So integriert Benn z.B. im Gegensatz zu Döblin das in Anmerkung 43 erwähnte Experiment – wie auch andere Teile seines Essays *Zur Geschichte der Naturwissenschaften* – in die Erzählung *Die Insel*: Dort wird referiert, dass „beim Einstich in die Hirnmasse Zucker im Harn [fließt]" (B, S. 66). Dass „Benn als literarischer Autor nie die Erkenntnisse des Arztes Benn in den Wind geschlagen" hat, bei Döblin dagegen das Verhältnis von Arzt und Autor lockerer ist, hat auch Rudolf Käser konstatiert (Käser [Anm. 38], S. 266). – Zu den von Rönne gelesenen wissenschaftlichen Texten vgl. die detaillierte Untersuchung von Marcus Hahn, „Assoziation und Autorschaft: Gottfried Benns Rönne- und Pameelen-Texte und die Psychologie Theodor Ziehens und Semi Meyers", *DVjs*, 80 (2006), 245-316 (insb. S. 279-80).

sind – als Künstler transzendieren die beiden Ärzte „den Fall zum Exemplum“.[47]

In diesen anthropologischen Kontext gehören auch die autonomen Körperteile, die sich in Benns literarischen Texten regelmäßig finden und in ihrer sprachlichen Inszenierung oft an Döblins Novellen erinnern,[48] bei Benn aber deutlich negativer kontextualisiert werden. Gleich in Benns frühester, erst 2003 wiederentdeckter Erzählung *Unter der Großhirnrinde* von 1911 schreibt der Ich-Erzähler, ein namenloser Arzt, an seinen Briefpartner: „Ich bin etwas […] Verteiltes, Zusammenhangsloses. Ohne das Gefühl irgendeiner Kontinuität. Etwas wie ein Bandwurm: zahllose Glieder und jedes lebt für sich.“[49]

Der Konnex von Ich-Dissoziation und Körperautonomie wird in der Rönne-Prosa noch verschärft. „Ich habe keinen Halt mehr hinter den Augen. […] Zerfallen ist die Rinde, die mich trug“ (B, S. 32), konstatiert der Arzt Werff Rönne in der Novelle *Gehirne* von 1914 im Wissen um den Bedeutungsverlust, den die Großhirnrinde als Ort des Intellekts bei der Erklärung der menschlichen Persönlichkeit erleiden musste.[50] Persönlichkeitsstabilisierend wirken auf ihn nicht medizinische Erkenntnisse, sondern das handwerkliche Geschick der Krankenschwestern: „es tat ihm wohl, die Wissenschaft in eine Reihe von Handgriffen aufgelöst zu sehen“ (B, S. 30). Während das Krankenhauspersonal seine Anweisungen unverzüglich umsetzt, verliert Rönne zunehmend die Kontrolle über seinen eigenen Körper. Besonders distanziert ist das Verhältnis zu seinen Händen: Mit einer von Helmut Lethen zur „Jahrhundertgeste“[51] erklärten Handbewegung dreht Rönne

> seine Hände hin und her und sah sie an. Und einmal beobachtete eine Schwester, wie er sie beroch oder vielmehr, wie er über sie herging, als prüfe er ihre Luft, und wie er dann die leicht gebeugten Handflächen, nach oben offen, an den kleinen Fingern zusammenlegte, um sie dann einander zu und ab zu bewegen, als

47 Christine Emig (Anm. 26), S. 195.

48 Auch bei Benn erscheinen Körperteile immer wieder in der Subjektposition: „Der Unterkiefer eines Zurückgebliebenen meisterte mit Hilfe von zwei verwachsenen Händen eine Tasse“ (B, S. 36), heißt es in *Die Eroberung*, in *Die Reise* ist die Rede von einer „Schulter, die das Fischnetz zog“ (B, S. 48) usw.; ferner werden insbesondere Frauen von Rönne durchgängig als ein Konglomerat von Körperteilen, als „Haufen sekundärer Geschlechtsmerkmale“ (B, S. 68) wahrgenommen.

49 Gottfried Benn, „Unter der Großhirnrinde. Briefe vom Meer“, in Benn, *Sämtliche Werke*, VII/1, S. 355-363 (S. 360).

50 Vgl. dazu Schonlau (Anm. 45), S. 63-64.

51 Helmut Lethen, *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit* (Berlin: Rowohlt, 2006), S. 42. Lethen begründet seine ‚Preisverleihung‘ mit der Karriere der Hirnforschung im 20. Jahrhundert, für deren neurophysiologische Anthropologie Rönnes Handbewegung ein einprägsames Bild liefere – auch Rönne könne die „Substanz des Gehirns“ nur noch „taktil“ empfinden (ebd., S. 42f.).

> bräche er eine große, weiche Frucht auf oder als böge er etwas auseinander. Sie erzählte es den anderen Schwestern; aber niemand wußte, was es zu bedeuten habe. Bis es sich ereignete, daß in der Anstalt ein größeres Tier geschlachtet wurde. Rönne kam scheinbar zufällig herbei, als der Kopf aufgeschlagen wurde, nahm den Inhalt in die Hände und bog die beiden Hälften auseinander. Da durchfuhr es die Schwester, daß dies die Bewegung gewesen sei, die sie auf dem Gang beobachtet hatte. Aber sie wußte keinen Zusammenhang herzustellen und vergaß es bald. (B, S. 32)

Einen logischen ‚Zusammenhang herzustellen' zwischen seinen Körperbewegungen und seinem Bewusstsein gelingt auch Rönne nicht. Seine Hände haben sich, so konstatiert Helmut Lethen, „verselbständigt".[52] Die Handlung ist von der Reflexion separiert, das Gedächtnis des Körpers übertrifft die Leistungsfähigkeit der kognitiven Erinnerung (deren Scheitern Rönne bereits zuvor eingestanden hatte):[53] Gleich im ersten Absatz des Textes hatte der Erzähler vermerkt, dass Rönne bereits „ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen" (B, S. 29) waren – schon diese Angabe, aber auch die anscheinend automatisierte Öffnung des Schädels bei dem „größeren Tier" lassen die Handbewegung als eine „leer laufende Routine des überlasteten Arztes",[54] als einen motorischen Automatismus eines Fließbandarbeiters erscheinen, wie Charlie Chaplin ihn 1936 in *Modern Times* vorführt.[55] Über sozialkritische Implikationen verfügt die Darstellung von Rönnes unkontrollierter Handbewegung aber allenfalls sekundär. Stattdessen stellt sie erstens eine Allegorie für den Übergriff des Körpers auf den Geist im zeitgenössischen medizinischen Diskurs dar und veranschaulicht zweitens bereits die Quintessenz dieses Diskurses: Der Titel ‚Gehirne' steht nicht etwa metonymisch für die geistige Instanz im Menschen, sondern verweist primär auf das physische Organ, das der Mensch als das „höchste Tier" (B, S. 34)[56] mit dem geschlachteten „Tier"

---

52 Vgl. ebd., S. 43.

53 Dass Rönne der Erinnerungsfunktion seines Gehirns misstraut, zeigt auch der Plan, seine Erlebnisse in das verlässlichere Speichermedium Text zu übertragen: „Ich will mir ein Buch kaufen und einen Stift; ich will mir jetzt möglichst vieles aufschreiben, damit nicht alles so herunterfließt. So viele Jahre lebte ich, und alles ist versunken" (B, S. 29).

54 Lethen (Anm. 51), S. 43.

55 Auch die wohl prominenteste literarische Darstellung eines autonomen Körperteils, Gogols 1835 veröffentlichte Novelle *Die Nase*, in welcher der Kollegienassessor Kowaljow seine durch Petersburg fahrende Nase sucht, ist primär gesellschaftskritisch ausgerichtet.

56 In Benns frühen Texten werden Menschen regelmäßig als Tiere bezeichnet: Im Duktus Nietzsches erscheint der „*erkennende Mensch*" beispielsweise in *Unter der Großhirnrinde* als „das große fressende herrschsüchtige Tier" (Benn [Anm. 49], S. 359), im Gedicht *Der Arzt* von 1917 heißt es: „Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch –: / Geht doch mit anderen Tieren um!" (Benn, *Sämtliche Werke*, I, S. 14). „Mann und Weib als da sind zwei Tiere", schreibt auch Döblin in *Jungfräulichkeit und Prostitution* (KS I, S. 128). Zur Popularität

gemeinsam hat. Nur noch als taktil und damit ganz unmetaphorisch zu ‚begreifender' Gegenstand ist das Gehirn für Rönne fassbar.

Während die Protagonisten in Döblins Erzählungen ihre Hände noch besser als andere Körperteile unter Kontrolle haben, ist Rönnes Verhältnis zu seinen Händen besonders zerrüttet: Er betrachtet und beriecht sie wie einen unbekannten Gegenstand. Selbst willentliche Handbewegungen werden vom Erzähler so präsentiert, als bediene sich Rönne eines Werkzeuges („Dann nahm er selber seine Hände, führte sie über die Röntgenröhre", [B, S. 30]). Die Hände anderer Personen nimmt Rönne wie eigenständige Personen wahr, die von ihrem ursprünglichen „Inhaber" flüchten – der Finger eines Patienten erscheint ihm wie ein „Ferne[r] und Entlaufene[r]" (B, S. 30).[57]

Seinen Höhepunkt erreicht das Leitmotiv der Hände aber erst im weiteren Verlauf des Textes – in der vollständigen Vereinigung von Hand und Hirn. Wenn Rönne sich nach der Tierschlachtung „viel mit seinen Händen" (B, S. 33) beschäftigt, fällt ihm dabei regelmäßig auch das Gehirn ein. Jede ‚metaphysische' Differenz zwischen beiden hat sich für Rönne aufgelöst: Hirn und Hand sind für ihn „fremde Gebilde", die „in Gesetzen [lebten], die nicht von uns seien und ihr Schicksal sei uns so fremd wie das eines Flusses, auf dem wir fahren" (B, S. 33).[58] Indem Rönne sein Gehirn zu einem autonomen Körperteil erklärt, radikalisiert er den in Döblins Erzählungen zwischen Körper und Willen auftretenden Konflikt: Über einen autonomen Willen, der sich dem Körper entgegenstellen könnte, verfügt Rönne nicht mehr. Vielmehr gerät er in eine an Hofmannsthals Lord Chandos erinnernde Sprach- und Denkkrise, in der er die Fähigkeit verliert, sich „über irgendeinen Gegenstand [zu] äußern" (B, S. 32). Wenn Rönne in der Erzählung *Der Geburtstag* sein Untersuchungszimmer verlässt, sich auf den Rasen legt und ihm dabei „fleischlich sein Ich [entsank]" (B, S. 56), betrifft dieser Ich-Verlust Körper und Geist gleichermaßen.

---

des Vergleichs von Tier und Mensch in expressionistischen Texten vgl. Anz (Anm. 6), S. 93-96.

57 Im Text ist von einem „Inhaber des Ohrs" (B, S. 30) die Rede, was an die juristische und ökonomische Metaphorik erinnert, in der die Tänzerin ihren Körper als „ihr Eigentum" (EB, S. 19) bezeichnet oder mit der Michael Fischer versucht, sich seinen aufsässigen Körper wieder anzueignen: Fischer bezeichnet den Körper als seine „Firma" und die seinen Körper symbolisierende Butterblume als einen „Geschäftskonkurrenten" (EB, S. 58 und 65).

58 Mit dem Verhältnis von Rönnes Bild des Gehirns zur zeitgenössischen Hirnforschung befasst sich Olaf Breidbach, „Das Selbst im Schädelinnenraum. Gottfried Benns *Gehirne* und die Hirnforschung nach 1900", in *„Scientia Poetica". Literatur und Naturwissenschaften*, hrsg. v. Norbert Elsner u. Werner Frick (Göttingen: Wallstein, 2004), S. 316-34.

Mit seinem Subjektbewusstsein geht Rönne – das führt insbesondere *Die Reise* vor – auch das Differenzbewusstsein gegenüber den Objekten seiner Umwelt verloren: Innen- und Außenwelt verschwimmen ihm zu einer unübersichtlichen Masse. Für Rönne bestehen die Wirklichkeit und sein Leben aus „armseligen Vorgänge[n]", subjektlosen Ereignissen, die sich nicht zusammenfassen lassen in „Begriffen aus dem Lebensweg eines Herren" (B, S. 42). Immer wieder bemüht er sich erfolglos darum, aus „dem Einstrom der Dinge, dem Rauschen der Klänge, dem Fluten des Lichts" eine sinnvolle Ordnung „herzustellen" (B, S. 46), und fragt: „wer ist so geknechtet von den Dingen nach Zusammenhang als ich" (B, S. 48). Während in Döblins Texten die Natur und der über seinen Körper an der Natur partizipierende Mensch als ein stabiles „System von Verknüpfungen" (IN, S. 50) präsentiert werden, kann Benns Erzähler nur ironisch auf den Wunsch Bezug nehmen, dass es etwas hinter den „Erscheinungen" geben müsse, „eine Seele, ein Letztes, eine Ordnung, einen Sinn" (B, S. 438). Den gleichen Pessimismus wie der Natur bringt Rönne auch dem menschlichen Körper entgegen. Anders als bei Döblin, wo selbst die Krankheit der Tänzerin ex negativo auf ein positives Körperkonzept verweist, wird bei Benn der Körper primär als kranker, hinfälliger oder – nicht zuletzt – toter Körper präsentiert (hier überschneiden sich die Rönne-Texte mit Benns früher Lyrik, insbesondere dem *Morgue*-Zyklus).

Damit einher geht eine aufschlussreiche Verschiebung der an der Körperautonomie leidenden Protagonisten: Bei Döblin haben die ins Krankenhaus eingelieferte Patientin Ella und der Psychopath Fischer ein Problem mit ihrem Körper, bei Benn der mit zahlreichen autobiographischen Zügen versehene Arzt Rönne.[59] Anders als Ella und Fischer, deren Körperverhältnis im Widerspruch zu den in Döblins Essays vermittelten Körper-Geist-Vorstellungen steht, geht es Rönne ausdrücklich um eine „Auseinandersetzung innerhalb seiner selbst" mit dem, was „seit Jahrfünften gelehrt" (B, S. 66) wird. Mit anderen Worten: Ella und Fischer leiden, weil sie Döblins Essays nicht kennen und damit unter dem Niveau des Arztes Döblin bleiben; Rönne leidet, weil er das in Benns Essays entfaltete Wissen in seine Alltagswahrnehmung zu integrieren versucht und sich damit auf das Niveau des Arztes Benn begibt. Die Grundlage dieser paradoxen Konstellation ist die Differenz zwischen Döblins positivem und Benns negativem Natur- und Körperbild: Im Unterschied zu Döblins Protagonisten, die ihre ‚ungesunden Probleme' (im Rahmen von Döblins positiver Anthropologie: vgl. IN, S. 92) dadurch

59 So schildert Benn etwa 1921 in *Epilog und lyrisches Ich* seine Krise als Arzt in augenfälliger Nähe zu Rönnes Wahrnehmungskrise (vgl. B, S. 128f.).

lösen könnten, dass sie sich der ‚Vernunft' ihres Körpers anvertrauen, stellt die Autonomie des Körpers für Rönne (im Rahmen von Benns negativer Anthropologie) ein unvermeidliches Problem dar, weil sie den Menschen dem sinnfremden Chaos des Natürlichen ausliefert. Die Körperautonomie ist bei Döblin nur dann skandalös, wenn man sich der Natur widersetzt, bei Benn dagegen ein unhintergehbares Skandalon.

Körperautonomie als Echo der Urzeit: Benns Rönne-Prosa und Essays (II)

Die seltenen Momente, in denen Rönne dennoch ein positives Körperverhältnis empfindet, sind durchgängig als wirklichkeitsfremde Ausnahmesituationen gekennzeichnet – als Traum oder Rausch, als ästhetische Erfahrung im Kino oder als Gefühl der Zeitlosigkeit während eines Inselaufenthalts. Der Körper erscheint Rönne in solchen Situationen als letzte Bastion des Ichs, die autonomen Körperbewegungen ermöglichen ihm ein rudimentäres Subjektbewusstsein: So fühlt er sich in *Die Eroberung* zunächst auf angenehme Weise „eingeebnet […] in das Schlenkern der Arme eines Mannes" (B, S. 37), bevor er sich im Traum auch mit seinem eigenen Körper und der äußeren Natur identifizieren kann: „im Schauer seiner Haut, *im Sprunge seiner Glieder*, im Trunk der Augen, in seines Ohres Rausch: er, als der Blüten eine, er, als der Tiere Beischlaf" (B, S. 40, Herv. TH). Anders als die Tänzerin aus Döblins Erzählung, die sich mit ihrem Willen gleichsam in ihre Glieder einschleicht, um diese zum Tanz zu zwingen, ist das Ich-Bewusstsein der Körperbewegung hier nicht vorgängig, sondern umgekehrt erst ein Produkt dieser Bewegung. Hier deutet sich – durchaus im Einklang mit Döblins positivem Körperkonzept – eine Alternative zum negativ konnotierten Körperbild an, das in den Rönne-Texten ansonsten dominiert.

Weiter entfaltet wird dieses alternative Körperkonzept in der Erzählung *Die Insel*, in der Rönnes Ich-Krise zumindest für Momente in den Hintergrund rückt. Hier kann sich der Arzt nicht nur seiner Sprache wieder freier bedienen (vgl. B, S. 64), sondern auch die Autonomie seines Körpers positiv bewerten:

> Und nun wehte gar ein Windstoß an eine Ölkappe, und ein Arm griff an die Krempe –: jawohl, auf Reize antwortete hier Organisches; […] der Reflexbogen herrschte, hier war gut ruhn. (B, S. 63)

Zur Ruhe kommt in diesem Reiz-Reaktions-Vorgang vor allem das Bewusstsein – äußere Natur und Körperbewegung kommunizieren hier ohne dessen Beteiligung. Eine Erklärung für die im Vergleich mit anderen Rönne-Texten überraschende Affirmation dieser Körperbewegung liefert

der Text gleich mit: Rönne gelingt es plötzlich und vorübergehend, dem Wechselspiel von Natur und Körper dadurch Bedeutung zu verleihen, dass er in ihm eine urzeitliche Prägung zum Ausdruck kommen sieht. Er fühlt sich

> seiner Entwicklung verpflichtet und die ging auf Jahrtausende zurück.
> Die Umgestaltung der Bewegung zu einer Handlung unter Vorwegnahme des Zieles lag im Unentschleierbaren, wo der Mensch begann. (B, S. 65)

Der Text schließt hier an die bis heute in der Neurobiologie diskutierte These an, nach der Körperbewegungen nicht mental gesteuert, sondern erst nachträglich zu intentionalen Handlungen umgedeutet werden. Da diese ‚Umgestaltung' von den ersten Menschen nach Meinung des Erzählers erst erlernt werden musste, führt die Autonomie von Körperteilen hinter diesen Entwicklungsschritt zurück und verbindet den modernen Menschen mit den Ursprüngen der Menschheit. Das Bewusstsein für die Autonomie des eigenen Körpers bringt Rönne dem prähumanen Zustand, der in Benns Gedicht *Gesänge* von 1913 zum affirmativen Bezugspunkt ernannt wird, zumindest einige Jahrtausende näher: „O daß wir unsere Ururahnen wären. / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor."[60] Rönnes Staunen über das Verhalten seiner eigenen Gliedmaße geht also nicht immer mit einem Entsetzen über die Sinnfremde und Hinfälligkeit des Körpers einher – seine Faszination am Weiterleben der Urzeit im eigenen Körper kann durchaus als eine nachmetaphysische Form von Metaphysik begriffen werden.[61]

In späteren Essays von Benn avanciert dieser Gedanke zu einer Leitvorstellung: In seinen Überlegungen zum *Aufbau der Persönlichkeit* von 1930 weist er explizit darauf hin, dass die Motorik „funktionell mit den entwicklungsgeschichtlich weiter zurückreichenden, biologisch älteren Teilen des Gehirns zusammen[hängt]" (B, S. 267). Im gleichen Jahr schreibt er in *Zur Problematik des Dichterischen*:

> Was bleibt als Transzendenz nichtmetaphorischen Geschlechts, als Realität mit Wahnsymbolen […] –: der *Körper* ist es mit seinem der Willkür entzogenen

60 Benn (Anm. 56), S. 23.

61 Ferner setzt dieser der Bewusstlosigkeit nahe Zustand nach Benns in dem Essay *Zur Problematik des Dichterischen* formulierter Meinung künstlerische Kreativität frei und ist auch deshalb positiv konnotiert (vgl. B, S. 241). Zur literarischen Produktivität der Ich-Dissoziation bei Benn vgl. auch Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916* (Tübingen: Niemeyer, 1994), S. 153-57. Nach Monika Fick erklärt Benn damit „das Schöpferische […] zur Folgeerscheinung des Religiösen" (Monika Fick, „Präsenz. Sinnesphysiologische Konstruktion und ästhetische Transformation der Wahrnehmung: am Beispiel von Przybyszewski, Benn und Rilke", *Scientia Poetica*, 9 [2005], 114-35 [S. 128]); vgl. dazu ferner auch Jan Christian Metzler, *De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt* (Bielefeld: Aisthesis, 2003), S. 259-60.

> Terrain […], seinen in Traum wie Wachen gleich unerforschlichen Regionen […]. Von weither liegt in ihm ein Traum […], von jenen frühen Völkern her, die noch die Urzeit, den Ursprung in sich trugen, mit ihrem uns so völlig fremden Weltgefühl, ihren rätselhaften Erfahrungen aus vorbewußten Sphären, […] archaische Masse, Frühschicht […]. Der Körper ist der letzte Zwang und die Tiefe der Notwendigkeit, er trägt die Ahnung, er träumt den Traum. (B, S. 246)[62]

Der Ich-Verlust, den Rönne erleidet, kann vor diesem Hintergrund als ein Kurzschluss zwischen dem naturwissenschaftlich gebildeten Intellektuellen nach 1900 und dem ich-losen Ur-Menschen gedeutet werden – schließlich ist für Benn das Ich „eine späte Stimmung der Natur" (B, S. 243), hinter die man anscheinend auch durch ein Übermaß an Reflexion und Wissen zurückfallen kann. Rönne pauschal einen „Regressionswunsch"[63] als Streben nach einer Rückkehr in den mütterlichen Körper zu unterstellen, ist deshalb nur begrenzt plausibel – erstens, weil sich bei Benn Ontogenese und Phylogenese verbinden, zweitens und vor allem, weil eine notwendige Voraussetzung für Rönnes Interesse an der Fortexistenz der Urzeit im Körper ja gerade die *Distanz* zur Urzeit ist.[64] Mit anderen Worten: Es darf nicht übersehen werden, dass sich Benn aus der distanzierten Perspektive eines reflektierenden Intellektuellen von seinen anti-intellektuellen Überlegungen fasziniert zeigt. Strukturell und in ihrer Thematisierung unbewusster Körperbewegungen erinnern Benns Texte damit an den Leitgedanken aus Kleists Schrift *Über das Marionettentheater*, in der die Rückkehr ins Paradies über den Hintereingang, die Wiedergewinnung von Grazie durch ein „unendliches Bewußtsein"[65] in Aussicht gestellt wird. Bei Kleist wie bei Benn wird mit dem Gedanken

---

62 Weiter zugespitzt wird diese metaphysische Tendenz 1931 im Essay *Irrationalismus und moderne Medizin*: Dort schreibt Benn von einem „überirdischen Plan, der das ganze Tierreich durchzieht" (B, S. 344).

63 Zu diesem Schluss kommt etwa Hans Albrecht Hartmann im Blick auf Benns frühe Lyrik, vgl. Hans Albrecht Hartmann, „Gottfried Benn: ‚Morgue' und andere Gedichte", in *Große Werke der Literatur*, IV, hrsg. v. Hans Vilmar Geppert (Tübingen u. Basel: Francke, 1995), S. 209-38 (S. 235); vgl. auch Martin Preiß, „Gottfried Benns Rönne-Novellen", in *Expressionistische Prosa*, hrsg. v. Walter Fähnders (Bielefeld: Aisthesis, 2001), S. 93-113 (S. 101).

64 In diesem Sinn heißt es auch in Benns Erzählung *Unter der Großhirnrinde*: „Es ist so schön *zu denken*, daß wir mal im Laube gewohnt und uns in Erdlöchern gewärmt haben" (Benn [Anm. 49], S. 356, Herv. TH). – Zugegeben: Dagegen sprechen Passagen etwa aus Benns Drama *Ithaka* von 1914, in dem die Figur Rönne zum ersten Mal Verwendung findet und verlautbart: „Aber wegen meiner hätten wir Quallen bleiben können. Ich lege auf die ganze Entwicklungsgeschichte keinen Wert. Das Gehirn ist ein Irrweg" (Benn, *Sämtliche Werke*, VII/1, S. 13). Allerdings widerspricht der Professor dort Rönnes Auffassungen. – Zu politischen Implikationen von Rönnes Vernunftfeindschaft vgl. Silvio Vietta u. Hans Georg Kemper, *Expressionismus*, 5. Aufl. (München: Fink, 1994), S. 173f.

65 Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater", in *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hrsg. v. Klaus Müller-Salget (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990), S. 555-63 (S. 563).

gespielt, dass „das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt“[66] bzw. der Menschheit mit dem ersten identisch sein könnte.

Im Unterschied zu Döblins frühen Erzählungen klingen solche Geist und Körper versöhnenden Vorstellungen in den Rönne-Novellen nur vereinzelt an und gewinnen für Benn erst in den um 1930 entstandenen Essays an Bedeutung. Gleichwohl relativieren sie den Kontrast zwischen Döblins positivem und Benns negativem Natur- und Körperbild. Unterschiede in der affirmativen Darstellung autonomer Körperteile bestehen allerdings weiterhin in der Begründung dieser Affirmation: Während bei Döblin gleichsam synchron argumentiert und der autonome Körper an ein positives Bild der vernünftigen Natur gekoppelt wird, deutet Benn ihn in diachroner Perspektive als Überbleibsel einer positiv konnotierten, ich-losen Urzeit des Menschen. Dass sich autonome Körperteile nachhaltig unter Kontrolle bringen ließen, ist nach beiden Modellen nicht zu erwarten.

Denken und Eitern: Fazit

Die autonomen Körperteile in Döblins und Benns expressionistischer Prosa unterlaufen die im Expressionismus verbreitete und eingangs erwähnte Geist-Euphorie. Dass das Geistige für die „literarischen Intellektuellen der 1910er Jahre zu einem Signalwort“ geworden sei, „mit dem sie ihre gegenseitige Verbundenheit bekundeten“,[67] wie Thomas Anz unterstellt, gilt weder für die Schriftsteller noch für die Mediziner Döblin und Benn.

In Bezug auf diese Autoren ist es grundsätzlich plausibler, mit Georg Braungart auf die eminente Bedeutung des Leibs für die literarische Moderne zu verweisen. Braungarts zentrale These allerdings, nach der dort ein „Körpervertrauen als eine Form der Erlösung von der als Last und auch als Fluch empfundenen Subjektivität“[68] gegen die Sprachskepsis und die Krise des Subjekts gesetzt werde, ist für Döblin und Benn deutlich zu modifizieren. Zum einen gilt in der Anthropologie dieser Autoren nur mit Einschränkungen, dass sich das Subjekt „den eigenständigen und authentischen Ausdrucksmöglichkeiten seines Körpers [anvertraut]“.[69] Denn wo auch das Geistige somatisiert wird, der Mensch also nichts als ein Organismus ist, ergibt der Begriff des ‚authentischen Ausdrucks‘ keinen Sinn: Die Formel suggeriert eine

66 Ebd.
67 Anz (Anm. 6), S. 60.
68 Braungart (Anm. 8), S. 223.
69 Ebd., S. 222.

Übereinstimmung zwischen einer Körperfassade und einem geistigen Kern – und damit zwischen zwei Instanzen eines dualistischen Menschenbilds, das bei Döblin und Benn gerade verabschiedet wird. Zum anderen gibt es zwar Texte Benns, in denen tatsächlich die rauschhafte Erlösung von der Subjektivität gefeiert wird (so etwa im Gedicht *Cocain* von 1917). Die Körperdarstellungen in Döblins und Benns früher Prosa stehen aber kaum einmal in diesem Kontext, sondern repräsentieren im Gegenteil (wenn auch bei Döblin nur ex negativo) eine Anthropologie, in welcher der Körper als letzte Rettungsinsel des Ichs fungiert. In der Fokussierung auf den Körper wird also nicht die Auflösung des Subjekts gefeiert, sondern umgekehrt versucht, die mit zeitgemäßem medizinischen Wissen kompatiblen Restbestände des Subjektbewusstsein auszuloten und zu sichern. So deutlich Döblin und Benn in ihren literarischen wie medizinischen Texten auf den Konstruktcharakter und damit auf die Unhaltbarkeit eines vom Körper autonomen Ichs hinweisen – eine grundsätzliche Begeisterung über diesen Befund ist bei beiden nicht auszumachen.

Abgesehen von diesen Differenzierungen kann Braungart aber insofern zugestimmt werden, als bei Benn und stärker noch bei Döblin mit einem ‚leibhaften Sinn' gearbeitet wird: Indem der Körper nach Döblins Auffassung an der Vernunft der Natur partizipiert, kann er durchaus als (wenn auch entpersonalisierte) „Realisierung einer Sinnintention"[70] verstanden werden. Jan Christian Metzlers Gegenmodell zu Braungarts Konzept des ‚leibhaften Sinns' schießt deshalb deutlich über Döblins und Benns Texte hinaus: Metzlers Leitthese besagt, dass in expressionistischer Literatur „neben den bekannten Krisen der Sprache, des Subjekts und der Repräsentation" auch eine „Krise des Körpers"[71] zu konstatieren sei. Von einer „expressionistischen Körper-‚Verunsicherung'"[72] kann in Bezug auf Döblin und Benn jedoch allenfalls – und gegen Metzlers Modell – insofern die Rede sein, als das Wissen um die Hegemonie des Körpers verunsichernd auf das als geistige Instanz konzipierte Ich wirkt und damit den *Geist* in eine Krise stürzt. Insgesamt zeugen die analysierten Texte nicht von einer *Krise*, sondern von einer *Karriere* des Körpers in den 1910er Jahren. Insbesondere die Unkontrollierbarkeit von Körperteilen macht deutlich, dass eine zeitgemäße Anthropologie am Körper nicht vorbeikommt. Es ist also nicht *nur* einer Lust an der Provokation geschuldet, wenn es in Benns Prosatext *Unter der Großhirnrinde* in einer *alternative version* von Descartes' *cogito ergo sum* heißt:

70 Ebd., S. 2.

71 Metzler (Anm. 61), S. 34. Metzler bezieht das ausdrücklich auch auf Benns Texte (vgl. ebd., S. 189); Döblin wird von Metzler nur in anderen Kontexten am Rand erwähnt.

72 Ebd., S. 36.

„man muß doch schließlich nicht immer sagen: leben heißt denken und eine Einheit herstellen; man kann doch auch einmal sagen: leben heißt eitern können, denn Totes eitert nicht mehr.“[73]

73 Benn (Anm. 49), S. 358.

Märchen und Mythen, Mörder und Märtyrer: Alfred Döblins *Der Ritter Blaubart* und seine synkretistische Montagetechnik

RUTH NEUBAUER-PETZOLDT

Der Ritter Blaubart presents itself as an expressionistic literary fairy tale which combines traditional fairy-tale motifs (Bluebeard, Ilsebill from *Der Fischer und seine Frau*, nameless figures und fantastic situations), mythical elements (Medusa, the myth of Melusine, the rock chamber as shrine) and signs of melancholic individuation and the alienation of modern man (the Black Knight, Ilsebill's transformation from a *femme fatale* into a *femme fragile*) – thus creating a text full of complex allusions. The two protagonists, Baron Paolo and Miß Ilsebill, here mirror and complement each other. Most striking, however, are the intertextual references which focus less on the traditional fairy-tale of Bluebeard and more on its contemporary adaptations on the (musical) stage, thus opening up the mythological echo chamber to include figures such as Judith, Ariadne, and Echo herself. Particularly useful, therefore, will be Ernst Cassirer's investigations of mythical thought, which is amalgamated here syncretistically with elements of vitalist natural philosophy and religious rituals. This leads to a reading of Bluebeard as a figure critical of modern civilization who represents the 'New Myth' as defined by Manfred Frank.

Der Ritter Blaubart erweist sich als ein expressionistisches Kunstmärchen, in dem sich Märchenmotive (Blaubart, Ilsebill aus *Der Fischer und seine Frau*, namenlose Figuren und wunderbare Ereignisse), Elemente des Mythos (Meduse, Melusinen-Mythos, die Felsenkammer als Heiligtum) und Zeichen für die melancholische Vereinzelung und Entfremdung des modernen Menschen (der schwarze Ritter, Ilsebills Wandlung von der *Femme fatale* zur *Femme fragile*) zu einem anspielungsreichen, komplexen Text verbinden. Die beiden Protagonisten Baron Paolo und Miß Ilsebill sind spiegelbildlich und komplementär aufeinander bezogen. Auffallend ist, dass weniger das Blaubart-Märchen als vielmehr zeitgenössische Adaptionen in der Oper und im Drama als intertextuelle Bezugstexte dienen, so dass sich der mythische Echoraum hin zu Ariadne, Judith, zur Nymphe Echo erweitert. Fruchtbar werden dabei vor allem Ernst Cassirers Untersuchungen zum mythischen Denken, das hier synkretistisch mit Elementen einer vitalistischen Naturphilosophie und religiösen Ritualen amalgamiert wird. Außerdem zeigt sich, dass Ritter Blaubart als zivilisationskritische Figur des ‚neuen Mythos', wie ihn Manfred Frank definiert, zu verstehen ist.

Im Mythischen ist jedes Ding durch seinen
Doppelsinn, der sein Gegensinn ist, getragen: Tod-
Leben, Schlangenkampf-Liebesumarmung. Darin ist
im Mythischen alles im Gleichgewicht.
Hugo von Hofmannsthal [1]

1. Einleitende Bemerkungen

Ritter Blaubart in Alfred Döblins gleichnamiger Erzählung ist ein schwermütig Suchender, den die nixenhafte Ilsebill durch ihre Liebe zu erlösen versucht. Beide erleben eine krisenhafte Todeserfahrung als Opfer einer Meduse, die aus dem Meer steigt und schließlich Blaubarts Schloss erobert – dies ist eine mögliche Zusammenfassung der Erzählung Döblins. Märchenmotive und mythische Strukturen, Elemente des Mythos und Zeichen für die Entfremdung des modernen Menschen verbinden sich in dieser frühen Erzählung Alfred Döblins zu einem faszinierenden Text.[2] Im Folgenden sollen die Märchenstruktur und die intertextuellen Bezüge zum Blaubart-Märchen sowie zu dem Märchen *Vom Fischer und seiner Frau*, die der Name der Protagonistin Ilsebill nahe legt, untersucht werden. Dabei wird sich zeigen, dass Döblin weniger das Märchen der Brüder Grimm oder *Ritter Blaubart* aus der Sammlung Ludwig Bechsteins[3] als Vorlagen für eine Adaption vor Augen hatte, sondern vielmehr auf archetypische Muster rekurriert und auf zeitgenössische Werke, die die Vorlage des Serienmörders Blaubart bereits neu interpretiert haben.[4] Etwa

---

1 Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Herbert Steiner (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1959), S. 35.

2 Die Erzählung *Ritter Blaubart* wurde zuerst in der von Alfred Döblin mitbegründeten Zeitschrift *Der Sturm* im November 1911 veröffentlicht. Sie entstand vermutlich im selben Jahr, so Gabriele Sander, *Alfred Döblin*, Reclams Universal-Bibliothek, 17632 (Stuttgart: Reclam, 2001), S. 129.

3 Der Titel und die Bezeichnung des Titelhelden als *Ritter Blaubart* geht auf Ludwig Bechstein, „Das Märchen vom Ritter Blaubart", in ders., *Märchenbuch. Große illustrierte Ausgabe* (Leipzig 1853, Nachdruck Dortmund: Harenberg, 1977), S. 245-47, zurück; auch in Herbert Eulenbergs *Ritter Blaubart. Ein Märchenstück in fünf Aufzügen*, uraufgeführt in Berlin 1906 (Berlin: Fleischel, 1905), tritt ein unheimlicher Ritter in archaisch mittelalterlichem Ambiente auf. In dem Märchen Perraults ist nur von einem reichen Mann die Rede, bei den Grimms ist es ein König mit blauem Bart. Vgl. *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. von Rolf W. Brednich u.a., (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996), VIII, Sp. 1407-1413, Stichwort: Mädchenmörder.

4 Vgl. zur Interpretation von Blaubarttexten als neuer Mythos auch: Ruth Petzoldt, „Blaubart – Vom Motivkomplex zur Daseinsmetapher", in *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000*. Band 9: Teilsektion 17c, Konzeptualisierung und Mythographie, betreut von Wolfgang Braungart, hrsg. von Peter Wiesinger, Jahrbuch für

zehn Jahre zuvor hatte sich Döblin in seinem zweiten Roman *Der schwarze Vorhang* bereits dem Thema einer unglücklichen und unmöglichen Liebe zugewandt:

> Absicht ist: eine Geschichte des Liebestriebes eines Menschen. […] Der lyrische Kern ist: die Unmöglichkeit der völligen Vereinigung zweier Menschen selbst in der Liebe; das *Wort* Liebe täuscht solche Vereinigung […] vor, wirklich ist und lebt nur das Einzelne, Zusammenhanglose, der „*Zufall*", das Einsame, das vernichtend auf andere Einsame übergreift.[5]

Hier zeigte Döblin einen Mörder ‚aus Liebe', der – in einer Art erweitertem Selbstmord – seine Geliebte und zuletzt sich selbst tötet. Der Tod der Geliebten, der Ehefrauen wird auch für seinen einsamen Ritter Blaubart zu einer Herausforderung, und auch wenn er sich hier nicht selbst als Mörder erweist, so scheint ihn der Tod wie ein Schatten zu begleiten, ihn auf die Probe zu stellen – ein märchenhaft-mythisches Muster.

Märchen sind Teil des mythischen Denkens,[6] das sich einmal als Arbeit an einem konkreten überlieferten Mythos,[7] einer ‚großen Erzählung' ausdrückt, aber auch als eine ‚Denkform',[8] die weitere mythologische Elemente und zeitlose archetypische Erfahrungen des Menschen wie auch ein ‚magisches' Weltbild mit einschließt. In der Dichtkunst Alfred Döblins verbinden sich diese märchenhaft-mythischen Strukturen auf synkretistische Weise mit einer Natur- und Lebensphilosophie, die allen Formen des Lebens, der Natur wie dem Menschen, eine wesentliche Daseinsberechtigung zuspricht und sich mit pantheistischen Glaubensformen mischt. Eine detailreiche Textanalyse des *Ritter Blaubart* bringt die Interpretation der Figurenkonstellation und des jeweils aufgerufenen märchenhaften Echoraums sowie die Naturmetaphorik und die mythischen Wesen, wie die Undinenfigur oder die Meduse, in einen sich gegenseitig erhellenden Zusammenhang. Die expressionistisch-assoziative Erzählweise knüpft dabei an vorrationale Weisen der Welterklärung durch den Mythos an. In Topoi, mittels Metaphern, mit einer wirkmächtigen Farb- und Natursymbolik und in mythischen Grundkonstellationen finden diese ihren angemessenen Ausdruck, um ein magisch anmutendes Sprachkunstwerk über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Liebe zwischen

---

Internationale Germanistik, Reihe A, Kongreßberichte 61 (Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York: Peter Lang Verlag, 2003), S. 309-16.

5 Döblin an Axel Juncker, 9. April 1904, Br I, S. 23.

6 Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Zweiter Teil: *Das mythische Denken* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994).

7 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996).

8 Cassirer (Anm. 6), 1. Abschnitt: Der Mythos als Denkform, S. 39-77.

Mann und Frau, über die Suche nach Sinnstiftung und Erlösung entstehen zu lassen.

Abschließend soll in einem zweiten Blick auf die zeitgenössischen ‚Blaubärte' die Faszination dieser mörderischen Helden vor und nach dem Ersten Weltkrieg hinterfragt werden – und ob wir es hier mit einem ‚neuen Mythos' zu tun haben, in dem sich die „pathogenen Züge der Modernisierungs- und Rationalisierungsprozesse" widerspiegeln.[9] Hans Blumenberg und Manfred Frank etwa betonen die Säkularisationstendenzen seit der Aufklärung, die sich auch auf den Mythos auswirken. In der Romantik und auch in der Moderne kommt es jedoch in einer gegenläufigen, kompensatorischen Reaktion zu einer Wiederbelebung des Mythos, da der Mensch in einer durch und durch rationalen Welt nicht leben kann oder will, und mythische Erinnerungsbilder im kollektiven Gedächtnis immer präsent sind. Auch Döblin will nicht den Mythos gegen die moderne Technik ausspielen, sondern vor allem in seinem großen Roman *Berlin Alexanderplatz*, in dieser Hiob-Geschichte in der modernen Großstadt, beiden zu ihrem Recht verhelfen; *Der Ritter Blaubart* zeigt daher durch seine märchenhaft-mythische Struktur und Motive keine Entzauberung, sondern vielmehr eine Verzauberung der Welt, die sich noch weitgehend technikfrei in einem zeitlos archaischen Zeitalter befindet.[10] Döblins Zivilisationskritik trifft somit nicht die Moderne generell, sondern richtet sich gegen eine Verabsolutierung der Technik und der Naturwissenschaften auf Kosten der Natur, die mit dem Verlust eines ganzheitlichen Lebensgefühls für den Menschen einhergeht. In diesem Sinne wird der Mythos, wie dies auch Ernst Cassirer versteht, nicht nur als Vorstufe, als überwundene Vorform des wissenschaftlichen Denkens betrachtet, sondern „als System von besonderer Rationalität", als alternative und gleichwertige Form des Denkens, die vor allem in den symbolischen Formen der Kunst und der Sprache gegenwärtig bleibt.[11]

---

9 Ich beziehe mich hier auf Manfred Frank, *Kaltes Herz, unendliche Fahrt, neue Mythologien. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*, edition suhrkamp, 1456 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), S. 9.

10 Vgl. Barbara Baumann-Eisenack, *Der Mythos als Brücke zur Wahrheit. Eine Analyse ausgewählter Texte Alfred Döblins*, Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 105 (Idstein: Schulz-Kirchner Verlag, 1992). Sie stellt die zeitgenössische Mythendiskussion vor und zitiert Max Webers Theorien von der „Entzauberung der Welt", wobei diesen Säkularisationstendenzen in den Zwanziger Jahren, unter anderem durch die Schriften Ernst Cassirers, eine „Rehabilitierung des Mythos" folgt, S. 95.

11 Baumann-Eisenack (Anm. 10), S. 125.

2. Intertextuelles Märchen und synkretistischer Mythos

Ritter Blaubart wird im Vergleich zu anderen Erzählungen Döblins seltener interpretiert und die Wertung reicht von einer „missglückten Märchenadaptation“[12] bis hin zu der „ungemein komplexe[n] Struktur dieser Märchen-Novelle“[13] und „Döblin's story is the most complex and ambiguous of these [Bluebeard] texts“.[14] Den ersten prominenten Hinweis auf das Märchen von Blaubart und damit auch auf die Gattung des Märchens gibt der Titel, wobei dieser auf einen intertextuellen Echoraum hinweist, der weitaus mehr Bezüge herstellt, als „nur noch als Erwartungshorizont des Lesers“ zu fungieren.[15]

Ob literarisierte Formen des Volksmärchens oder des Kunstmärchens,[16] beide zeigen sich dem mythischen Denken verpflichtet, sei es

---

12 Klaus Müller-Salget, *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung* (Bonn: Bouvier Verlag, 1972), S. 61

13 Ernst Ribbat, *Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins* (Münster: Aschendorff, 1970), S. 46. Ohne hier näher auf die Gattungsabgrenzung zwischen Märchen und Novelle und auch Legende, die einige erzählerische Elemente stiftet, einzugehen, spricht für diese Zuordnung das ‚unerhörte Ereignis', die das märchenhafte Erzählen ergänzende realistische Erzählweise und die Psychologisierung der Figuren.

14 Mererid Puw Davies, *The Tale of Bluebeard in German Literature from the Eighteenth Century to the Present* (Oxford: Oxford University Press, 2001), S. 171. Sie stellt Döblins Text ebenfalls im Kontext der zeitgenössischen Blaubart-Texte vor.

15 Klaus Kanzog, „Alfred Döblin und die Anfänge des expressionistischen Prosastils. Zur Textkritik des *Ritter Blaubart*“, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 17 (1973), 63-83 (S. 71).

16 Die Unterscheidung von Volks- und Kunstmärchen setzte ich voraus, auch dass das Kunstmärchen immer eine „Geschichte produktiver Volksmärchen-Deutung“ ist, so Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987), S. 9. Dass auch die Grimm'schen Märchen keine ‚original' mündliche Tradierung bezeugen, sondern im Volkston bearbeitet wurden, der sich an einem romantischen Verständnis von ‚Naturpoesie' orientierte, ist inzwischen selbstverständlicher Wissensstand; vgl. den Kommentar von Heinz Rölleke in der Ausgabe: *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837)*, hrsg. von Heinz Rölleke (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1999), S. 1149-68. Märchen wie auch Mythen wurden seit der Antike meist als poetisches Zeugnis tradiert. Vgl. dazu auch Bettina Kümmerling-Meibauer, *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*, Kölner Germanistische Studien, 32 (Weimar, Wien: Böhlau, 1991), S. 14-30. Eine Unterscheidung in Struktur, Sprache, Form und Aussage zwischen Volks- und Kunstmärchen ist dennoch möglich, und ich werde daher im Folgenden auf die Märchenelemente in *Ritter Blaubart* eingehen, die aus dem Volksmärchen im Allgemeinen und *Blaubart* im Besonderen übernommen wurden. Kümmerling-Meibauer nennt (S. 77-79) als Kennzeichen für das Kunstmärchen wie in Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* oder in Musils *Drei Frauen*, vor allem *Die Portugiesin*: Konflikte des Helden spielen sich in seinem Inneren ab, die Zuordnung der Figuren zum Adelsstand, sie sind herausgehoben aus der Alltäglichkeit, ein märchenhafter Rahmen, sie leben in Isolation, gestörte soziale Kontakte lassen sie unfähig zur Kommunikation werden; die Figuren reflektieren, ohne handeln zu können, sie leiden

in der Aufnahme von Elementen des Volksglaubens, des ‚Aberglaubens', von Figuren der populären Tradition, aus der mythischen und sagenhaften Überlieferung, sei es etwa in Anspielungen auf antike Mythen, hohe und niedere Mythologie oder in der Etablierung neuer Mythen und ihrer Aktualisierung.[17] Trotz deutlicher Unterschiede der Gattungen teilen sie als Erzählformen des mythischen Denkens seine explikativen Funktionen und prägen das kollektive Gedächtnis einer Gruppe, dienen der Sinnstiftung, der Orientierung in einer unüberschaubaren, wohl auch als chaotisch erfahrenen Welt und illustrieren existentielle Grunderfahrungen.

Typisch für Volksmärchen und für Übernahmen aus diesem Genre in das Kunstmärchen, um eine zeitlose märchenhafte Atmosphäre zu erzeugen, sind mehrere im Folgenden analysierte Erzählelemente: Dem Erzählverlauf folgend, ist es die Dreizahl, die etwa in den drei bald nach der Hochzeit sterbenden Frauen des Barons Paolo di Selvi, dem im Titel genannten „Ritter Blaubart", auftaucht. So durchlebt der Baron drei Prüfungen bzw. drei Krisen, die erste in der Einöde, dann die Versuche der Selbstheilung durch die drei Ehen, und schließlich die Begegnung mit Ilsebill. Deren Erfahrungen in der Beziehung zu Paolo lassen sich ebenfalls in drei Phasen gliedern: die Annäherung und die erste Krise, als sie „allein trotzig und finster an die Tür des verschlossenen Zimmers, in das die Klippe hineinragte" (EB, S. 73), tritt und dort schläft, in einer Nähe ohne Intimität; sodann die zweite Krise, als der Baron ihr dreimal sagt: „sie solle gehen, sie solle gehen, sie solle gehen" (EB, S. 75), und eine erneute Annäherung und der Besuch des Dichters; dem folgt die dritte Krise in der Begegnung mit der Meduse, der Ilsebill zwar entkommt, zuletzt jedoch verschwindet sie im Nebel. Döblin hat in seiner Erzählung ein kunstvolles Netzwerk aus aufeinander bezogenen, dreifachen Motiven und Erzählelementen gewoben, so taucht auch das Untier dreimal auf: zuerst in der Einöde, dann hört Ilsebill „fast immer ein leises Scharren" (EB, S. 75) und in der dramatischen Aufgipfelung zum Schluss, als „ein grauenhaftes Meeresungeheuer" (EB, S. 77) sich aus dem Felsen wälzt. Drei Fragen stellt Ilsebill nach dem Baron, um sich diesem zu nähern (EB, S. 71). Dieser Zahlenmystik entspricht auch das Auftauchen des Barons als „schwarzer Reiter" bzw. der „schwarze Ritter": Eingangs wird er zweimal so vorgestellt, nach den drei Ehen wird Baron Paolo als „schwarzer Ritter" bezeichnet, genauso auch während der Zeit mit Ilsebill, und gegen Ende taucht er wieder zweimal als Reiter auf dem schwarzen

---

an sich selbst, es gibt kein glückliches Ende wie im Märchen. Eine konfliktreiche Dreier-Konstellation, eine Frau und zwei Männer, lässt die Ereignisse eskalieren.

17 Vgl. dazu etwa Lutz Röhrich, „Märchen-Mythos-Sage", in *Antiker Mythos in unseren Märchen*, hrsg. von Wolfdietrich Siegmund, Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, 6 (Kassel: Röth, 1984), S. 11-35.

Hengst auf.[18] Auch die namenlosen Nebenfiguren, die nur durch ihren Beruf bezeichnet sind, der alte Bauer, der Arzt, der Dichter, sind für den Märchenton typisch; so tragen auch die drei ersten Frauen, die Portugiesin, die „junge fremde Frau" (EB, S. 70) und die „Tochter eines Ratsherrn" (EB, S. 71) keine Namen.

Es ereignen sich wunderbare bzw. geheimnisvolle Dinge wie das unerklärliche Unglück des Barons in der Einöde, bei dem kein Zeuge anwesend ist, und auch „der Baron wußte nicht, was ihm geschehen war" (EB, S. 69), aber er kehrt als gebrochener Mann voller Schwermut aus dieser fast tödlichen Konfrontation zurück. Für seine Umgebung wird schon sein erster Gang an Land, als ihm die Kapitänsmütze vom Kopf geweht wird, zu einem „böse[n] Omen" (EB, S. 68). Später wird als Sprecher einer übernatürlichen, vorrationalen, gleichsam mythischen Erklärung für die Ereignisse der alte Bauer Miß Ilsebill eine Mischung aus Mythen, Legenden und vormodernen, christlichen Schuldzuweisungen erzählen, die in indirekter Rede wiedergegeben ist, als Zeugnis dieser Rede und in zugleich distanzierter Haltung:

> Der Baron habe sich mit Leib und Seele einem bösen Untier verkauft. Das läge aus Urzeiten auf dem alten Meeresgrunde, dort auf der Heide; in der Klippe hause es und brauche alle paar Jahre einen Menschen. Es klänge wie ein Märchen und sei doch wahr. Wäre nicht bei den Frauen jetzt die Unzucht und Gottlosigkeit so groß, so wäre der arme Ritter längst befreit von dem Tier. (EB, S. 75-76)

Dadurch wird die mündliche Tradierung eines Märchen- oder Sagenstoffes als ätiologische Erzählung, vermischt mit dem Volksglauben, selbst thematisiert, indem in diesem Zitat, das die landläufige Erklärung für das Schicksal des Barons gibt und an Mythen etwa vom Minotaurus oder von Drachengestalten, die Menschenopfer fordern, anknüpft. „Den Frauen" wird die Kraft zur Erlösung und zugleich die Schuld am Fluch, der dem Baron anzuhaften scheint, zugewiesen, obwohl in der Erzählung selbst kein Anlass auftaucht, der es rechtfertigen würde, dass die drei früheren, jung verstorbenen Frauen des Barons der „Unzucht und Gottlosigkeit" (EB, S. 76) verdächtigt werden könnten.[19] So erscheint diese Rede

---

18 EB, S. 68 und 71 als Reiter auf dem Rappen bzw. im schwarzen Ledermantel, S. 71 und 74 als mythische Figur des „schwarzen Ritters" und dann wieder als Reiter auf dem „schwarzen Hengst" S. 78 und 79. Auf die mythische Figur des schwarzen Ritters wird bei der Analyse des Barons noch ausführlicher eingegangen.

19 Dieser im Text selbst vorbereiteten Deutung schließt sich Davies (Anm. 14) an, wenn sie feststellt, dass den Frauen einerseits die Möglichkeit zur Erlösung des Mannes zugeschrieben wird, andererseits diese versagen und der Glaube an Erlösung sich in das Gefühl, verdammt zu sein, verwandelt (S. 184); damit werden letztlich auch nicht die Frauen zu tragischen Heldinnen, sondern Blaubart ist der tragische Held in den Blaubart-Texten des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts (S. 182) – was für Döblins Text, in dem beide Protagonisten Ilsebill und Paolo gleichwertig auftreten, nur bedingt zutrifft.

archaisch, etwas irrational und gibt eine Atmosphäre der Furcht, der Erwartung der nächsten Katastrophe und der Verdächtigungen vor. Das hier und an anderen Stellen inszenierte magisch-mythische Weltverständnis scheint sich zugleich durch diese textimmanenten Zeugnisse als richtig, als wahrhaftig zu erweisen.

Die märchenhafte Struktur lässt sich in der kurzen Inhaltszusammenfassung aufzeigen: Der Baron wird von einem Untier in seinen Bann gezogen und verflucht, als er die ‚verbotene' Einöde betritt, und Ilsebill versucht, ihn durch ihre Liebe zu erlösen.[20] Bettina Kümmerling-Meibauer bezieht sich auf eine andere Märchenstruktur, indem sie von einer Mangelsituation ausgeht, der eine dreifache Prüfung folgt, die wiederum als Motivkette diese dreifach aufgreift: „Fluch (Mangel), dreifache Heirat (1. Krise), Katastrophe mit Meduse (2. Krise), Entrückung (Aufhebung des Mangels), Tod (Schluß)",[21] wobei sich die Erfahrungen des männlichen (Anti-) Helden und der weiblichen Protagonistin gegenseitig spiegeln bzw. ergänzen.

Diese Grenzerfahrung der Protagonisten lässt sich auch als mythische Urerfahrung lesen, indem der Held bzw. die Heldin durch die Todeserfahrung in eine tiefe existentielle Krise gerät, aus der er nur durch eine andere Urerfahrung, die der Liebe als einer Initiation, einer Rückkehr in ein – selbstbestimmtes, ihm gemäßes – Leben herausfinden kann. Die weibliche Hauptfigur, Miß Ilsebill, nimmt dabei im letzten Drittel den Großteil der Erzählung ein, indem aus ihrer Perspektive ihre Handlungen und Erfahrungen berichtet werden – jedoch ohne dass der Erzähler je in der Lage wäre, mehr zu erklären oder an Wissen preiszugeben, als die detaillierte Beobachtung der Figuren und ihrer Reaktionen, ihre Mimik und Gestik an Rückschlüssen zulassen. So übernimmt der Erzähler den Blick des Lesers als eines faszinierten Beobachters und Zeugen des Geschehens, ohne weiterführende Erklärungen zu liefern. Der Leser – und Interpret – muss die Zeichen, die rätselhaft wirkenden Ereignisse und Handlungen selbst deuten und in einen Zusammenhang bringen.

Alfred Döblin selbst betont den wahrhaftigen und exemplarischen Charakter seiner Literatur:

> Was nun irgendeinen erfundenen Vorgang […] in eine wahre Sphäre, in die des spezifisch epischen Berichts hebt, das ist das *Exemplarische des Vorgangs und der Figuren*, die geschildert werden […]. Es sind da starke Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins, die herausgearbeitet werden, es sind Elementarhaltungen des Menschen, die in dieser Sphäre erscheinen und die,

---

20 Vgl. Helga Stegemann, *Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit. Die Ermordung der Butterblume und andere Erzählungen* (Bern u.a.: Peter Lang, 1978), S. 135.

21 Kümmerling-Meibauer (Anm. 16), S. 96. Sie bezieht sich hier auf Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens* (München: Hanser, 1972).

> weil sie tausendfach zerlegt wirklich sind, auch so berichtet werden können. Ja, diese Gestalten, keine platonischen Ideen, dieser Odysseus, Don Quichote, der wandernde Dante und diese menschlichen Ursituationen stehen sogar an Ursprünglichkeit, Wahrheit und Zeugungskraft über den zerlegten Tageswahrheiten.[22]

Döblin spricht sich hier für die Überlegenheit des Mythos als epischem Inhalt gegenüber der Tagesaktualität und realistischen Details aus, obwohl er auch immer die politisch-gesellschaftskritische Aufgabe des Kunstwerks, die großer Literatur immanente Intention als *ars militans* hervorhebt.[23] Die exemplarischen mythischen Helden, die Döblin hier anführt, werden auch von Manfred Frank in seiner Darstellung des neuen Mythos als kollektiver Phantasie vom Fliegenden Holländer und verwandten Gestalten aufgeführt, deren mythische Dimension sich in ihrer ziellosen Irrfahrt und dem Scheitern ihrer irdischen Heilsfindung, in der neugierigen Hybris des Forschers und einer nicht mehr auf Transzendenz abzielenden Suche nach Sinn zeigt.[24] Zu diesen modernen Menschen ist auch Döblins Blaubart zu zählen, ein melancholischer ‚Ritter von der traurigen Gestalt', der sich in sinnlosen Kämpfen gegen die Elemente, gegen einen unsichtbaren Feind, aufreibt, Orientierung und Lebenssinn sucht und doch immer nur zweifeln, zögern, warten kann und keine Heimat, keine Zuflucht findet. In Cassirers Analyse des mythischen Denkens wird auch Dante, neben Goethe, als einer der Kronzeugen genannt, die ein Initiationserlebnis poetisch verklären: „Nicht zufällig stellt Dante das Erlebnis der Liebe zu Beatrice, an dem er zum Jüngling und zum Mann wird, unter dem Bilde der ‚Vita nuova' dar". Und kurz zuvor schreibt er: „Es vollzieht sich hier ein Sieg des unmittelbaren/konkreten Lebensgefühls über das abstrakte Ich- und Selbstgefühl, wie er uns, außer im mythischen Vorstellen, auch bei rein intuitiven künstlerischen Naturen immer wieder begegnet".[25] Es ist dieser Prozess, der sich auch in der Philosophie des Vitalismus spiegelt, den Paolo, der anfangs seiner selbst so sicher ist, durchläuft, als er mit Ilsebill eine mythische Liebeserfahrung durchlebt und diese im poetischen Text inszeniert wird, indem er erst seine alte Identität verlieren muss, um ein neues Leben beginnen zu können, wobei der Weg dieser Selbstfindung ein sehr schmerzhafter ist.

Döblin führt die Dichtung auf den Mythos zurück und erklärt damit die Wahrhaftigkeit der Imagination und Poesie:

---

22 Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, SÄPL, S. 218-19. Hervorhebung von Döblin.

23 Döblin, *Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans*, SÄPL, S. 245-51.

24 Vgl. Manfred Frank, *Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive*, Reclam-Bibliothek, 1537 (Leipzig: Reclam, 1995). Odysseus ist die zentrale mythische Figur, auf die sich Frank bezieht, S. 65 u.ö., auch Dante, S. 63-65 u.ö.

25 Cassirer (Anm. 6), S. 197.

> Offenbar wurde in der Frühzeit der Dichtung, das heißt der Menschheit überhaupt, nur berichtet, formal berichtet, und auch wirklich wurde das Berichtete geglaubt, und zwar allemal. Zum Bericht gehörte der Glaube; berichten hieß „Wahres berichten". Es waren damals Realität und Traum und Phantasie viel weniger getrennt als heute […] man [trifft] noch heute bei einer Anzahl einfacher Menschen diesen kindlichen Urzustand der Vermischung von Traum, Phantasie und Realität. Ich möchte aber annehmen, zur Zeit als Homer sang, besaßen die Dinge, die er berichtete, noch einen hohen Grad von Glaubwürdigkeit, Odysseus saß wirklich bei der Kalypso auf der Insel, die Sirenen sangen wirklich, und, unter uns gesagt, wir wissen ja neuerdings, daß wirklich viel mehr Wahrheit, sogar historische, an diesen Mythen und Sagen ist, als man früher vermutete. Bei uns heute aber liegt es so: es wird nicht geglaubt, Realität, Phantasie und Wunschbegehren werden scharf und nüchtern auseinandergehalten.
> […]
> *Die Kunstwerke haben es mit der Wahrheit zu tun.*[26]

Auch die legendenhaften Elemente verweisen auf dieses Exemplarische, Vorbildhafte der Erzählung. Und, um hier vorzugreifen, der Tod muss nicht zwangsläufig als Scheitern interpretiert werden – für Märtyrer ist er der einzig richtige und identitätsstiftende Weg. Auch im Mythos führt der Tod nicht unbedingt zum Ende, sondern kann, wie Ovid immer wieder vorgeführt hat, in eine Metamorphose der Figur münden.

Döblin versucht einen Zirkelschluss des mythischen Denkens, wie ihn Ernst Cassirer analysiert hat. Er unternimmt eine Poetisierung des Mythos, mythischer Motive und Strukturen und verbindet magisches, mythisches und religiöses Denken in einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Diese Formen der Weltanschauung und -aneignung verstehen sich in seiner Erzählung als zutiefst symbolisch und exemplarisch. Döblin verbindet christliche Motive mit archaischen Ritualen, pantheistische Vorstellungen mit einem Weltbild, dass in der Natur wie im menschlichen Leben dieselben, analogen Gesetzmäßigkeiten herrschen, dass die Natur belebt ist, von dämonischen Wesen und Elementargeistern bevölkert sein kann.

Ernst Cassirer beschrieb dies im Hinblick auf asiatische, vor allem ägyptische, aber auch chinesische Religionssysteme, die ihren Grund haben „in der Überzeugung, daß alle Normen des menschlichen Tuns in dem ursprünglichen Gesetz der Welt und des Himmels gegründet und von ihm unmittelbar abzulesen sind. […] Die Pflicht, die Tugend des Menschen besteht in nichts anderem und in nichts höherem als darin, den ‚Weg' zu kennen und innezuhalten, welchen der Makrokosmos den Mikrokosmos wandeln läßt"[27] – eine universale Vorstellung, die auf

---

26 Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, SÄPL, S. 220-21. Hervorhebung von Döblin.

27 Cassirer (Anm. 6), S. 141.

Analogieschlüssen basiert. Dies war auch Döblin vertraut, der sich intensiv mit chinesischen Glaubensformen, insbesondere dem Taoismus, befasst hat, wie sich etwa in seinem Roman *Die drei Sprünge des Wang-lun* zeigt. Doch auch hier, in der Beschäftigung mit taoistischem Gedankengut, zeigt sich, „dass es Döblin weniger um Authentizität als um die produktive Anverwandlung fremden Gedankengutes ging, das ihn wegen der Konvergenzen zu seinen individuellen sozial- und naturphilosophischen Vorstellungen faszinierte".[28]

In seiner Erzählung werden die beiden Protagonisten auf die Probe gestellt, durchlaufen die Prüfung einer solchen mythischen Welterfahrung, der sie sich anfangs überlegen glauben, als könnten sie die Natur beherrschen und hätten die Macht über ihr eigenes Schicksal. Döblin legitimiert diese synkretistische Mischung aus Glaubensformen und mythischem Denken und verhindert den Eindruck des absolut Irrealen durch die Genrezuweisung und die Atmosphäre des (Volks-) Märchens, das in diesem Kunstmärchen als assoziationsreiche Folie, als Echoraum dient.

3. Das „heimlichste Zimmer" und das Geheimnis der Meduse

Vom Blaubart-Märchen bleiben somit das Motiv der toten Ehefrauen und das der geheimnisvollen Kammer, die im Folgenden näher untersucht werden soll; die großen Unterschiede zum ursprünglichen Märchen, aber die dennoch sinnträchtige Anspielung auf die Blaubart-Tradition lassen sich auf den engeren intertextuellen Zusammenhang mit den zeitgenössischen Blaubart-Adaptationen zurückführen. Ilsebill wird nur noch im Trotz von Neugierde getrieben – und will das verborgene Wesen, die Rätsel des Barons ergründen, deshalb öffnet sie die „Felsenkammer" (EB, S. 77), deren Zutritt auch nicht verboten ist, die aber dennoch ein zentrales Geheimnis innerhalb der Erzählung symbolisiert. Dabei fokussiert sich das Geschehen räumlich immer mehr auf die Kammer: Zuerst wurde die Einöde vorgestellt, die den Kampf des Menschen mittels kultureller Techniken gegen die Natur symbolisiert, denn die Einöde ist unfruchtbares Marschland, das dem Meer abgerungen wurde und das sich dieses wieder zurückerobert. Das Schloss ist in dieser Einöde Paolos dominierendes Zeichen, sein Land in Besitz nehmen zu wollen, und die Kammer das symbolische Zentrum des Schlosses – und steht zugleich in der Tradition der verbotenen Kammer Blaubarts als seiner geheimen

28 Sander (Anm. 2), S. 138.

‚Seelenkammer', einer Metapher für seine verdrängten Wünsche und Sehnsüchte und den verborgenen (weiblichen) Teil seiner Persönlichkeit.[29]

Nachdem Ilsebill in den Damenflügel des Schlosses gezogen ist, während Paolo im Herrenflügel schläft, versucht sie immer wieder, sich Blaubart zu nähern; sie verbringen die Tage zusammen – aber nicht die Nächte, und je mehr Ilsebill ihn verführen will, ob lachend, tanzend oder weinend, desto hilfloser zieht sich der Baron zurück. Als es zu einer Konfrontation kommt, nach der beide unverstanden zurückbleiben, „sie hing an seinem Hals, während er entsetzt bebte und lauter sprach und schrie, was sie nicht verstand" (EB, S. 73), versucht Ilsebill sich ihm über sein Schloss, als Metapher für Persönlichkeit und Psyche des Barons, anzunähern und will das Geheimnis des „verschlossenen Zimmers" (EB, S. 73) erkunden. Sie schleicht zur verriegelten Tür, „allein trotzig und finster" (EB, S. 73); nicht ein Verbot hält sie ab und auch nicht die dadurch erst recht gereizte Neugier provoziert sie, sondern die zurückgewiesene Liebe und abgelehnte Intimität, die sie sich nun auf diesem Wege erobern möchte. Diese Szene liegt fast genau in der Mitte der Erzählung und gewinnt dadurch besondere strukturelle Bedeutung. Ilsebill vermag zuerst die Tür zu dem Zimmer, „in das die Klippe hineinragte", nicht zu öffnen. Aber in einer ritualisierten Geste, die Mutter Gottes um Hilfe bittend, „nahm sie das goldene Kreuz vom Halse ab" (EB, S. 73), das hier zum Schlüsselsymbol wird, – und, ob es nun an göttlicher Hilfe oder am Zufall liegt, nun findet sie einen Riegel, den sie mit großer Mühe öffnen kann; es ist nicht wie im Märchen, wo die Tür plötzlich von alleine wie von Zauberhand aufspringt. Der Blick des Erzählers wandert wie der von Ilsebill durch das Gemach, dem ersten allgemeinen Eindruck folgen die Details, dass es sich um ein Zimmer einer oder der früheren Frauen des Barons handeln muss. Wie in einer Grotte repräsentiert „der rohe zackige Felsen" im Kontrast zu dem sonst so gepflegten, mit „Frauentand", Tapeten und Bildern ausgestatteten Raum das ‚Andere'. Seine Charakterisierung als das „heimlichste Zimmer" (EB, S. 74) hat die Doppelbedeutung des verheimlichten, verborgenen Zimmers und zugleich drückt es eine große Vertrautheit, ein Sich-Daheim-Fühlen der Protagonistin aus.

Die Kammer erhält durch die deutliche Betonung der Schwelle und des ritualisierten Eintritts den Charakter des Heiligen, des Tempels – es ist nicht Blaubarts Kammer des Schreckens, sondern eher ein Naturheiligtum, eine Grotte wie jene, in die sich Einsiedler, etwa der Heilige

29 Ähnlich argumentiert auch Davies (Anm. 14). Sie sieht vor allem in der Meduse, dem „seamonster", „Paolo's unconsciuos destructive drives that he has split off from his civilized self" (S. 176) – wobei jedoch im Gegensatz zu Davies' Feststellung gerade nicht gesagt wird, dass dieses Seeungeheuer Paolos Frauen getötet hat.

Hieronymus oder Benedikt, zurückzogen; nicht zufällig fanden die meisten Marienerscheinungen der letzten 150 Jahren in Höhlen bzw. Grotten statt. Es ist kein Raum des Todes, sondern ein Zentrum des Lebens, keine ‚Leichenhalle', in der die toten Vorgängerinnen von Blaubarts Frau liegen, sondern ein kunstvoller Raum zwischen Natur und Kultur, aus Stein auf Stein gebaut. Ein magischer Ort des Übergangs, den Ilsebill auch nur abends betritt und morgens wieder verlässt. Ilsebill ist in diesem Raum ganz bei sich selbst, sie „lag träumend stundenlang" (EB, S. 74), sie gibt sich dem Unbewussten hin, fühlt sich intuitiv geborgen. Das grünbezogene Bett, das in einer Nische steht, erinnert an einen Altar, zu dem zwei Stufen hinaufführen. Beim Bau des Schlosses wurde betont, dass es an eine Kirche erinnert und „aus grauem Kalkstein, mit bunten Kirchenfenstern" (EB, S. 70) gebaut wurde; so wird dieser innerste Raum, der an der Grenze liegt und die Felsen mit einbezieht, zum „Allerheiligsten", zu einer Art Altarraum. Wie die Einöde erweckt die verschlossene Kammer zuerst den Eindruck eines Tabubereichs, der jedoch dann für die Person, die ihn betritt, zur existentiellen Erfahrung wird: Für Ilsebill wird es der Ort ihrer letzten Prüfung, der Konfrontation mit der Meduse, mit dem drohenden Tod.

Eine ritualisierte Handlung rahmt das Betreten und Verlassen des Raums: Ilsebill greift zu ihrem Kreuz und einem Anruf an die Mutter Gottes, um den Riegel öffnen und die Schwelle überschreiten zu können, und sie verlässt den Ort, indem sie wie im Märchen einen apotropäischen Spruch zur Entlastung ihres schlechten Gewissens und zur Selbstvergewisserung sagt: „War nichts geschehen, ist mir nichts geschehen" (EB, S. 74). Gerade das Aussprechen dieser Worte antizipiert jedoch die bedrohlichen Ereignisse, denn genau in dieser Kammer wird Ilsebill fast getötet werden.

Eine besondere Bewandtnis hat es mit dem Untier, dem Drachen, der Meduse, auf sich, die sowohl an märchenhafte wie an legendarische Erzählungen, etwa an den Drachenkampf des Heiligen Georg, anknüpft und zugleich in einem metonymischen Spiel und Rätsel auf den Mythos der Meduse anspielt, die zugleich die Bezeichnung für eine (Riesen-)Qualle ist wie für die antike Gorgone, deren Blick versteinern ließ.

An diesem Phänomen ist die besondere Raffinesse des Erzählers auszumachen, der aus der Außenperspektive die Ereignisse und die Reaktionen der Figuren beschreibt: Es wird in der ersten Begegnung Blaubarts mit dem „Meeresungeheuer" dies gar nicht als solches benannt. Er kehrt aus dieser Konfrontation als zerstörter Mensch zurück, mit Verbrennungen – so als habe er mit einem Drachen gekämpft. Dies ist ja dann die Erklärung, die der Leser aus dem Mund des Bauern als mythische Überlieferung, als orale Tradierung erfährt. Der Leser füllt

diese Leerstellen im Verlauf der Erzählung selbst, indem er Zusammenhänge herstellt, Motive verbindet. Dieses Meeresungeheuer ist auch in seiner Abwesenheit als Bedrohung präsent, etwa wenn Ilsebill sein Scharren hört, so als wolle es schon vor der Springflut ins Schloss eindringen und sein ursprüngliches Revier zurück erobern. In der Konfrontation mit Ilsebill wird zum ersten Mal der Leser Zeuge der Begegnung mit der anspielungsreich als Meduse bezeichneten Quallen; hier lassen sich die Verbrennungen und die früheren Ereignisse auf realistisch-natürliche Weise im Nachhinein als Berührung durch die Nesselarme der Qualle enträtseln – aber zugleich bleibt das Gefühl des Numinosen, des Dämonischen, des letztlich rational Unerklärlichen, das die Assoziationen mit mythischen Wesen wie Drachen, Ungeheuern, Riesenquallen lebendig hält.

Während im Mythos die Meduse, deren Anblick so schrecklich ist, dass, wer sie ansieht, zu Stein erstarrt, von Perseus besiegt wird, erobert hier die Meduse als Symbol des Elementaren, des Meeres, das Schloss und die dem Meer abgerungene Einöde zurück. Aber sie weckt auch in der Konfrontation Ilsebills Kampfgeist und Überlebensinstinkt, wenn auch ihr Schock so groß ist, dass sie ohnmächtig zusammenbricht – und als ‚neuer Mensch' aufwacht. Unausgesprochen scheint die Meduse für die tödliche Atmosphäre im Schloss, der letztlich die drei Ehefrauen zum Opfer fallen, verantwortlich zu sein, als wolle sie ihre weiblichen Rivalinnen, die alternativen Kräfte der Natur ausmerzen, mit dem Ziel, das von Ritter Blaubart verkörperte männlich herrschaftliche Prinzip zu vertreiben, seine Dominanz zu unterbinden.

4. Ritter Blaubart: der melancholische schwarze Ritter

Die beiden Protagonisten, deren Gleichwertigkeit etwa auch in dem Titel einer späteren Veröffentlichung Döblins unter dem Titel *Blaubart und Miß Ilsebill*[30] betont wird, zitieren Märchenfiguren, zeigen archetypische Züge und sind zugleich ‚Kunstfiguren', die existentielle Erfahrungen, gerade auch der Moderne, durchleben.

Blaubart, ursprünglich als Täter Verkörperung des Bösen, der zum Schluss der Blaubart-Märchen zur Rettung der Ehefrau getötet wird, wird hier selbst zum Opfer, erfährt durch den frühen Tod seiner drei jungen Ehefrauen die Ausgrenzung aus der Gemeinschaft, da ihn die Menschen des Mordes verdächtigen und ihm die Rolle des ‚Ritter Blaubart' zuweisen:

30 Alfred Döblin, *Blaubart und Miß Ilsebill*. Mit Steinzeichnungen von Carl Rabus (Berlin: Hans Heinrich Tillgner Verlag, 1923). Darin neben drei anderen Erzählungen *Der Ritter Blaubart*, S. 55-72.

Obwohl Arzt, Polizei und Gerichtsbarkeit, Wissenschaft, Exekutive und Judikative und alle Vertreter eines objektiven, gesetzmäßigen Urteils rational argumentieren, und es medizinische Ursachen für die wohl eher zufällige Häufung der Todesfälle gibt, ist der Eindruck des Volkes ein anderer. So berichtet der Erzähler nur scheinbar unbeteiligt, denn durch entsprechende Attribute entsteht sehr wohl eine unheimliche Atmosphäre; schon nach dem zweiten Todesfall „munkelte man, wenn der finstere Baron in seinem schwarzen Ledermantel vorüberritt; die Kinder schrieen vor ihm auf, warfen kleine Steinchen nach ihm" (EB, S. 71). Die Kinder geben hier spontan und emotional der feindseligen Stimmung der ‚Volksseele' Ausdruck. Als die dritte Tote gefunden wird, muss die Polizei „das Schloß zum Schutze" vor den aufgebrachten Volksmassen umringen. Als der Baron – hier wird der ständische Kontrast zwischen Adel und Volk betont – als unschuldig freigelassen wird, sind die Reaktionen heftig, lassen eine Lynchjustiz anklingen: „das Volk streckte ohnmächtig die Hände nach ihm aus und wollte ihn zerreißen" (EB, S. 71). Die Szene erinnert an den Beginn von Maurice Maeterlincks Libretto des Singspiels *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung*,[31] als sich vor dem Schloss Blaubarts eine aufgebrachte Menge versammelt hat und seinen Tod fordert, um die verstorbenen sechs Frauen zu rächen; auch hier entsteht ein wirksamer, emotionalisierter Kontrast zwischen der mörderischen Volksmeinung über Blaubart, während zugleich seine nächste Frau, dort Ariane, hier Ilsebill, auf dem Weg zu ihm ist.

Der Wechsel von gesellschaftlicher Integration und subjektivem oder objektivem Ausgestoßensein ist ein wichtiges Merkmal für die Situation, in der sich Baron Paolo di Selvi, genannt Ritter Blaubart, befindet: Als er zuerst auftritt, ist er ein stolzer Mann, Seefahrer (wie Odysseus, wie der Fliegende Holländer), „sprühend von Laune, träumerisch, eroberungssicher" (EB, S. 68), der voller Selbstsicherheit über sich, seinen Besitz, sein Leben zu verfügen scheint. Er wird, noch über die Anlegebretter seines Schiffes schreitend, als Reiter charakterisiert; die befehlsgewohnte Rolle des Kapitäns wird ihm durch den elementaren Eingriff des Windes schnell genommen, als er ihm die Kapitänsmütze ins Wasser weht – ein Unglück antizipierendes ‚Zeichen', das vom Baron leichthin mit einem Lachen abgetan wird. Die Rolle des Reiters im schwarzen Ledermantel, des schwarzen Ritters,[32] begleitet ihn bis zum Schluss: Er erscheint als

31 Maurice Maeterlinck, „Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung", in *Zwei Singspiele* (Jena, Leipzig: Eugen Diederichs 1904), S. 5-39. Maeterlinck verfasste das Libretto 1898, zu dem Paul Dukas die Oper *Ariane et Barbe-bleue* schrieb, die am 10. Mai 1907 in der Pariser Opéra-Comique uraufgeführt wurde.

32 Das mythische Bild des Schwarzen Ritters hat sich inzwischen verselbständigt: es erinnert an Ritter Ivanhoe, der als „Schwarzer Ritter" zur Titelfigur des gleichnamigen Films (1952)

mythische Figur, der als Ritter ohne Farben und Abzeichen anonym auftritt, nicht erkennbar gut oder böse ist, wobei schwarz eher als bedrohlich und dämonisch erfahren wird, und er ist immer alleine auf seinem schwarzen Hengst unterwegs: „der Mensch hoch zu Ross – das ist auch in *Berlin Alexanderplatz* das symbolische Bild für den Hochmut des Ich“,[33] das sich unangreifbar glaubt. Auch das selbstsichere Lachen wird hier zu einem Zeichen der Distanz, einer Selbstsicherheit, die zur Überheblichkeit neigt. Doch schon am ersten Tag an Land begeht der Baron die Verfehlung, sich voller Hybris in jene Tabuzone zu wagen, die gewissermaßen als erster, dominanter Protagonist der Handlung gleich zu Beginn der Erzählung vorgestellt wird: „pfeifend und lachend allein“ (EB, S. 69) reitet er in die Einöde, die zwischen Stadt und Meer liegt, ein Grenzland zwischen Wasser und Land, sumpfig, schwarz, in dieser Mischform ein ungastliches Element verkörpernd, nicht mehr ganz der Natur und noch nicht dem Kulturbereich des Menschen zugehörig: „Meer und Erde wandten sich von ihr ab“ (EB, S. 68). Diese Einöde aber ist doch noch ein Teil der Natur, wird von Tieren und Pflanzen bewohnt – und der Seefahrer und Baron glaubt in seiner Anmaßung, ihm würde als Besitzer dieses Land tatsächlich gehören. So kommt es zu der schicksalshaften Erfahrung, für die es keine Zeugen gibt und über die „nichts bekannt“ (EB, S. 69) ist – nur die gravierende Veränderung des einstmaligen heldenhaften Ritters in einen gebrochenen Mann ist unübersehbar. Dasselbe Attribut, das anfangs der Einöde zugeschrieben wird, sie sei „verstört und frostig“ (EB, S. 68), gilt nun auch für den Baron. Jeder Selbstverfügbarkeit beraubt, ohnmächtig, „trostlos wimmer[nd]“ (EB, S. 69) wird er gefunden. Als äußere Zeichen dieser seelischen Erschütterung trägt er Verbrennungen, „das Gesicht [ist] eigentümlich geschwollen“ (EB, S. 69). Dies ist die Erfahrung einer existentiellen Grenz- und Krisensituationen, die den Helden aller seiner bisherigen Sicherheiten beraubt und somit als der Durchgang durch eine Initiation bis hin zur Todeserfahrung zu verstehen ist. Erst später wird das „Meeresungeheuer“ zu einem Symbol für die Gefahren dieser Einöde und schließlich auch des Meeres, ein gefährliches Wasserwesen, das an Land kommen und töten, die Menschen vertreiben kann.

---

nach dem Roman von Walter Scott (1820) wurde. In dem Fantasy-Rollenspiel *Midgard* wird der Schwarze Ritter als einsamer, melancholischer Streiter charakterisiert, der ob seiner Eitelkeit und Hitzköpfigkeit verflucht wird und versucht, Buße zu tun, den Schwachen zu helfen, gegen Ungeheuer und Räuber kämpft (http://www.drosi.de/md/md48_3.htm, Zugang am 17.07.2007). Auch die erfolgreiche Verfilmung von Batman II unter dem Titel *The Dark Knight* (Regie: Christopher Nolan; USA 2008) spielt auf diese Tradition an. Döblin hat eine mythische Figur der Moderne aufgegriffen, deren Gebrochenheit und Melancholie an archaische Bilder des einsamen Schwarzen Ritters anknüpfen.

33 Stegemann (Anm. 20), S. 137.

Der Baron zieht nun in die Stadt, er lebt zwar innerhalb der Gemeinschaft, aber ohne näheren Kontakt zu den Bewohnern, denn „er pflog mit keinem Menschen Verkehr“ (EB, S. 69). Der „völlig veränderte unzugängliche Mann“ (EB, S. 69) beschließt, erneut den Kampf mit den Elementen aufzunehmen, so wie er zuvor als Seefahrer erfolgreich war, so lässt er nun „in der Heide auf der höchsten Anhöhe um die Klippe herum“, „mitten in der Einöde“ (EB, S. 69-70) ein Schloss bauen. Als besonderes Faszinosum wird erwähnt, dass der Felsen selbst in den Bau integriert wird, hier also die Grenze dezidiert überschritten wird – und dieser Felsen wird dann ja der Meduse den Zugang in das Zimmer ermöglichen. Als das Schloss, wie so häufig in den *Blaubart*-Erzählungen eine Metapher für den Hausherrn und seine Geheimnisse selbst, fertig gestellt ist, fühlt sich auch der Baron soweit wiederhergestellt, dass er auf Brautschau geht. Doch die Auswahl der drei Frauen zeigt, dass Blaubart immer noch seinem alten Selbstbild anhängt, denn wie ein Mosaik ergänzen und spiegeln die drei Frauen wesentliche Eigenschaften des Mannes und sie treten auch in der Reihenfolge seiner Charakterisierung auf. Sie werden von ihm aufgrund dieser Kriterien ausgewählt, die sie als Ergänzungen und Fortsetzungen seiner eigenen Person wirken lassen – und nicht als selbstständige Persönlichkeiten: Wie sein Name Paolo di Selvi zeigt, stammt er aus Südeuropa, folgerichtig ist seine erste Frau Portugiesin, „ein braunes kindliches Wesen“, und Paolo „lachte wieder wie früher“ (EB, S. 70).[34] Nach ihrem Tod kehrt der Baron „nach drei Wochen“ wieder in die Gesellschaft, in die Männerwelt des Jagens, der Kampfspiele, der Pferderennen zurück (EB, S. 70). Er unternimmt wieder eine Seereise und bringt seine zweite Frau mit, wieder eine Fremde, wie er selbst. Sie wird „in schwarzem Reitkleid, den Schleier vor dem stolzen weißen Gesicht“ (EB, S. 70-71) tot aufgefunden. Diese Frau spiegelt den schwarzen Reiter Paolo, der in der Folge öffentlich nur noch in dieser Rolle auftritt. Die dritte Frau kommt aus der nahen Stadt und ist ein zierliches Mädchen mit „taubengrauen Augen“ (EB, S. 71) – eine Kindfrau, die das Aussehen des Barons spiegelt, seine „klaren hellgrauen Augen“ und den „Mund von mädchenhafter Weiche“ (EB, S. 68), eine Beschrei-

34 Dies lässt sich auch als intertextuelle Anspielung in Robert Musils Erzählung *Die Portugiesin* wiederfinden, die 1924 in dem Zyklus *Drei Frauen* erschien. Ein eingehender Vergleich dieser beiden Erzählungen, die eine Vielzahl von Motiven gemeinsam haben, wäre sicher lohnend: der Ritter in einer Identitätskrise, die Frau aus der Fremde, die ihm hilft, die Ganzheitlichkeit seiner Person wiederherzustellen, und die als Erlöserin fungiert, da sie über intuitive Kräfte verfügt, die dem Mann fehlen; eine Vielzahl von zu deutenden Zeichen begleiten die Handlung, die legenden- und märchenhafte Motive aufweist. Musils Begriff des „Anderen Zustands“, der eine besondere ‚nicht-ratioide‘ Erkenntnisform vermittelt, zeigt eine Nähe zu mythischen Erfahrungen, die sich auch in Döblins Erzählungen finden lassen.

bung, die schon zu Beginn den widersprüchlichen, ja unreifen Charakter des Barons signalisiert. Nach dem Tod der dritten Frau „mied er die Stadt völlig" (EB, S. 71) und zieht sich nun, als ein vom Schicksal geschlagener Mann, zur Einsamkeit verdammt auf sein Schloss in der Einöde zurück.

Diese fragmentarische Wahrnehmung der Frauen erinnert an die Montagetechnik in Döblins Romanen und an die Zerstückelungen der Frauen als Sexualobjekte, die sich in den zeitgenössischen Bildern, etwa Otto Dix' *Der Lustmörder* (1920) oder George Grosz' *Der kleine Frauenmörder* (1918), finden lassen.[35] Die bisherigen Beziehungen können Blaubart nicht ‚erlösen', was durch die ganz anders geartete selbstständige Persönlichkeit Ilsebills und das von ihr verkörperte Prinzip der Weiblichkeit besonders deutlich wird. Blaubart ist in dieser Erzählung kein Frauenmörder, aber wie der Blaubart der Märchen von Charles Perrault, den Brüdern Grimm oder Ludwig Bechstein präsentiert er sich anfangs als machtbewusster, reicher Mann, ein Ritter, ein Baron, der patriarchalisch über sein ‚Reich' herrscht, ja Blaubart bestimmt sogar über Leben und Tod in seinem Schloss, in seiner Ehe. Baron Paolos Identität als Mann ist offensichtlich erschüttert und auch die Wiederherstellung seiner männlichen Identität durch eine Ehe gelingt ihm nicht – und er stirbt schließlich ohne Erben.

Die Oper von Paul Dukas *Ariane et Barbe-Bleue* bzw. *Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung* nach dem Libretto von Maurice Maeterlinck zeigt die Titelheldin als eine selbstbewusste, selbständig denkende und handelnde junge Frau, deren Motto lautet: „Alles, was erlaubt ist, wird uns nichts lehren".[36] So öffnet sie trotz der Warnung Blaubarts die letzte, siebte Kammer und findet darin in völliger Abgeschiedenheit ihre fünf Vorgängerinnen, die sie ans Licht führt. Ariane entscheidet, den von der aufgebrachten Bevölkerung verletzten Blaubart zu retten, da sie spürt, dass er besiegt ist – und sie verlässt ihn. Doch die anderen Frauen sind nicht in der Lage, ihr in die Freiheit zu folgen, sondern verbleiben lieber in physischer und psychischer Abhängigkeit von Blaubart, dem dominanten männlichen Prinzip.

In Döblins Erzählung wird somit über den intertextuellen Umweg der Blaubart-Oper, die an den Mythos von Ariadne und Theseus und den Sieg über Minotaurus anknüpft, das neue Bild eines schwächeren Blaubart gezeigt und zugleich sein weiblicher Gegenpart aufgewertet: Ariane wie Ilsebill sind direkt oder indirekt in den Kampf mit einem todbringenden

35 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius, „Frauenmord als künstlerisches Thema der Moderne", in *Serienmord: Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, hrsg. von Frank F. Roberts und Alexandra Thomas (München: belleville Verlag, 2004) S. 282-300; auch der Beitrag von Susanne Komfort-Hein im vorliegenden Band, S. 178-91.

36 Maeterlinck (Anm. 31), S. 8.

Ungeheuer verstrickt, mit dem hier nicht Blaubart, sondern Minotaurus bzw. die Meduse, beides groteske Tier-Mensch-Wesen, gemeint ist; beide wollen Blaubart retten. Die Machtverhältnisse sind also deutlich anders gelagert als im Urtext, dem Märchen von Blaubart.

Ähnlich verhält es sich mit der faszinierenden Oper Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*.[37] Dieser Einakter konzentriert sich auf die psychologische Auseinandersetzung zwischen Blaubart und seiner Frau, die hier den Namen einer biblischen Figur, der kämpferischen Judith, trägt. Blaubart ist hier ein Liebender, der um das Vertrauen seiner Frau bittet, die die Schlüssel und den Zugang zu immer tiefer gehenden Geheimnissen als Vertrauensbeweise einfordert. Seine Burg wird zum symbolischen Schauplatz, zur Metapher für Blaubarts Seele, Zeugnis seiner männlichen Identität und Macht. Blaubart bittet Judith ihn um seiner selbst zu lieben. Aber Judith gibt ihre Forderung nicht auf und erblickt hinter der siebten Tür in den früheren Frauen Blaubarts ihre Vorgängerinnen und Spiegelfiguren – wie diese tritt sie nun in Blaubarts verschlossenes Reich der Dunkelheit, und Blaubart bleibt einsam und über den Verlust trauernd zurück – vergleichbar dem melancholischen Baron Paolo.

Nicht Perraults, Grimms oder Bechsteins Märchen ist der unmittelbare Bezugstext für Döblins Text, sondern die zeitgenössischen, sehr leidenschaftlich-sinnlichen Adaptionen, die einen Geschlechterkampf illustrieren, etwa Georg Trakls Fragment aus dem Nachlass, *Blaubart. Ein Puppenspiel*, das die Liebe als tödliche Verschlingung zeigt, eine sadomasochistische, rauschhafte Inszenierung einer Ehe aufführend; in Oskar Kokoschkas Einakter *Mörder – Hoffnung der Frauen*, 1909 in Wien uraufgeführt, der auch in der von Döblin mitbegründeten Zeitschrift *Der Sturm* erschien, erweisen sich die Geschlechterbeziehungen als leidenschaftlich blutige, von Hassliebe geprägte Aktionen voller Farbsymbolik, in der sich Mann und Frau spiegelbildlich gegenüberstehen, ohne miteinander kommunizieren zu können. Die Gegensätze zwischen Mann und Frau sind hier unüberbrückbar: Dem zuerst weiß-blauen Mann, der in einen Käfig eingesperrt ist, wirft die rote Frau vor, „Du, Vampyr, frisst an meinem Blut, Du schwächst mich, wehe dir, ich töte dich […] Deine Liebe umklammert mich – – wie mit eisernen Ketten – erdrosselt – los – Hilfe. Ich verlor den Schlüssel, der Dich festhielt".[38] Doch er befreit sich, besiegt die Frau, die zuvor schon auf seinen Befehl hin von anderen

37 Das Libretto wurde 1911 von Béla Balász verfasst, die Oper am 24. Mai 1918 in der Nationaloper Budapest uraufgeführt und am 13. Mai 1922 in Frankfurt am Main.

38 Oskar Kokoschka, „Mörder, Hoffnung der Frauen", in *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*, hsrg. von Horst Denkler, Reclams Universal-Bibliothek, 8562 (Stuttgart: Reclam, 1996), S. 47-53, hier S. 52.

Männern überwältigt und mit seinem Brandzeichen markiert wurde. Er trägt nun erlöst und im Aufbruch die Lebensfarbe Rot und lässt die weißen Leichen hinter sich. Auch diese Dramen haben Döblins Erzählung des weniger aggressiven als subtilen Geschlechterkampfs beeinflusst, und wie in den zeitgenössischen Opern treten in Döblins *Ritter Blaubart* Mann und Frau als gleichwertige Partner auf: Die traditionell patriarchalische Macht des Mannes wird von der archaisch-mythischen Macht der Frau abgelöst, so wie innerhalb der Erzählung die Perspektive nach etwa einem Drittel der Handlung von der Paolos zu jener Ilsebills wechselt.

5. Miß Ilsebill: von der *Femme fatale* zur *Femme fragile*

Ilsebill weckt zuerst die Erinnerung an ein anderes Märchen aus der Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, an *Der Fischer und seine Frau*,[39] ein plattdeutsches Märchen, das von den übertriebenen Wünschen einer Fischersfrau an ihren eher passiven, gleichmütigen Mann erzählt, die diesen zu immer neuen Forderungen an den wunscherfüllenden Butt treibt: Erst will sie eine Hütte, dann ein Schloss, dann will sie König werden, Kaiser, Papst und zuletzt Gott – und sie endet schließlich genau da, wo alles begann: in ihrer elenden Fischerhütte, dem „Pispott". Die grenzenlose Anmaßung dieser dominanten Frauenfigur kennzeichnet auch einen Aspekt der Miß Ilsebill, die munter und wohlinformiert mit ihrer Kutsche in das Leben Blaubarts fährt und die Zügel in der Hand hält. Die Farbsymbolik kennzeichnet Ilsebill als komplementäre Figur zu dem schwarzen Ritter, wobei es keine reinen Gegensätze sind, sondern sich die Charakteristika auch überschneiden: Paolos Farben sind blau, grau und schwarz, ihre Farben weiß, silbern und „nixengrün" (EB, S. 73) mit „tiefschwarzen Augen" (EB, S. 72 und 74) und Haaren. Dies und ihre „gelbweiße Haut" (EB, S. 72) weisen sie als südländischen Typus aus wie den Baron. Er reitet einen Rappen, sie fährt mit Schimmeln. Zum Baron gehört das Element der Schwere, Erde und Stein, auch wenn er ursprünglich Seefahrer war. Sie taucht aus dem Nichts auf, landet eines Tages mit ihrer Jacht an und wirkt wie eine Verkörperung von Natur und Wasser, als ein quecksilbriges Wesen an der Grenze, eine verführerische Nixe, die wie Undine oder Melusine für ihren Geliebten ihr eigentliches Element, das Wasser, verlässt.[40] Der Erzähler beschreibt ihren

39 „Van den Fischer un siine Frau" [Vom Fischer und seiner Frau], in *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm* (Anm. 16), Märchen Nr. 19, S. 102-07.

40 Vgl. mit dem um die Jahrhundertwende sehr fruchtbaren Melusine- und Undine-Mythos: Matthias Vogel, *„Melusine … das lässt aber tief blicken". Studien zur Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, 101

Blick als schlüpfrig „wie ein schleimiger Schneckenleib“ (EB, S. 72), so dass ihr neben der verführerischen Ausstrahlung auch eine sexuell aktive, ja tierische Natur zugeschrieben wird. Sie ist voller Leidenschaft, Lebendigkeit, Empathie, sie singt und tanzt, verkörpert als eine *Femme fatale* die Verführung selbst. Die oben bereits vorgestellte mythische Kammer scheint zwar das geheimnisvolle Zentrum des Schlosses aber zugleich auch der ihr gemäße Platz zu sein. Sie zeigt eine völlig ungetrübte, kindlich-intuitive Nähe zur Natur, spielt mit Eidechsen, die bekanntlich eher scheu sind – und als Reptilien in die Nähe der Drachen zu rücken sind, so dass folgerichtig nur Ilsebill das „Tier, das so laut scharre und murre und raschelte“ (EB, S. 76), hören kann. Sie ist schon vor dem Ausbruch des Meeresungeheuers voller düsterer Vorahnungen, die Paolo allerdings in den Wind schlägt. Im Gegensatz dazu wird Paolo als schwermütig, schweigend und düster geschildert, seine Augen blicken leer – oder auch neugierig, „sehnsüchtig“ (EB, S. 68), er ist „still und sanft“ (EB, S. 73) gegenüber ihren leidenschaftlichen Ausbrüchen. Ilsebill betrachtet Paolo als krank, „sie wollte ihn pflegen“, „sie wollte wissen, was es mit ihm sei, sie wollte ihm helfen“ (EB, S. 73). Ebenso reagiert auch der Baron auf Ilsebills Ahnungen und auf ihre Andeutung, „sie glaube, sie sei etwas krank“ (EB, S. 75), als sie von den rätselhaften Geräuschen berichtet. Seine Reaktion darauf reflektiert einmal die traumatische Erfahrung, dass alle früheren Frauen in seiner Nähe starben, und dass er Ilsebill davor bewahren will, zum anderen ist es eine konsequente Zurückweisung des Schwermütigen, der glaubt, dass ihm nicht zu helfen sei. Angedeutet wird mit dieser nicht ganz rationalen Reaktion, der Baron sei tatsächlich ‚verflucht‘ und Ilsebills Ahnung von dem Untier, das den Baron und sein Schloss auf rätselhafte Weise begleitet, sei eine Gefahr für sie selbst.

Ilsebill ist – wie Blaubart – in die Tradition unterschiedlicher mythische Figuren gestellt, eine kunstvolle Kompilation aus Märchenfigur, Melusine, einem Grenzwesen zwischen Wasser und Land, einem Naturwesen, und zugleich Nachfolgerin jener selbstbewussten, kämpferischen und zielgerichtet handelnden Frauen wie Ariadne und Judith, der Begleiterinnen Blaubarts. All diese Liebenden verlassen zum Schluss ihren Partner: Melusine, weil ihr Mann ihr Geheimnis, eine Nixe zu sein, nicht respektiert und sie in ihrer Kammer trotz seines gegenteiligen Versprechens beobachtet – eine interessante Inversion des Verbots der Blaubart-

(Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang, 1989). Einen Blick auf eine moderne Adaption, die die Vorgängerinnen berücksichtigt, bietet: Ruth Neubauer-Petzoldt, „Grenzgänge der Liebe. *Undine geht*“, in *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, hrsg. von Mathias Mayer, Reclam Universalbibliothek, 17517 (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002), S. 156-75.

kammer. Ariadne wird im Mythos von Theseus verlassen, in der Blaubart-Oper von Paul Dukas jedoch verlässt sie am Schluss Blaubart. Darüber hinaus ist Ilsebill als Frau durch ihre wachere Intuition zu einer größeren und intimeren Nähe zur Natur befähigt, und sie lässt durch ihre grenzenlose Liebe an den Prototyp der ‚Großen Liebenden' des Fin de Siècle denken, wie sie auch Hugo von Hofmannsthal oder Rainer Maria Rilke gestaltet haben, Figuren, deren Liebe allumfassend ist – und letztlich die Beziehung zu einem Mann alleine sprengt.[41] In der ‚grünen Kammer' bewegt sie sich wie in ihrem eigentlichen Element, wie eine Priesterin in ihrem Tempel, es ist ihr Rückzugsort.

Die das Ende einleitende Steigerung der Ereignisse ergibt sich wieder durch den Hinweis auf das Tier, das nur Ilsebill hört, und Paolo reagiert, indem er statt eines Arztes einen Dichter rufen lässt – nicht zuletzt ist dies eine zweifache Berufung, die Döblin selbst ausübt. Der Dichter ist offensichtlich für Mythen, in der doppelten Bedeutung von Lüge und irrationaler, aber wahrhaftiger Erzählung, zuständig. Seine erste Reaktion ist aber Gelächter, das schon zuvor seine ignorante Überheblichkeit signalisierte. Der Dichter wird als Märchenerzähler eingeladen und zudem als „seelenkundiger Mann" (EB, S. 76). Metafiktional werden die märchenhaften Ereignisse von den Figuren selbst als Ausdruck ihrer Seelenpein, als psychologische Projektionen kommentiert. Der Dichter verführt Ilsebill, scheint all das zu verkörpern, was Paolo nicht – mehr – ist: frei, herrisch, selbstbewusst, lebensfroh. Die Poesie und die Sinnlichkeit der Kunst werden zu einem Katalysator der weiteren Ereignisse. Ilsebill entdeckt ihre Sinnlichkeit, steigert sich in einen dionysischen Rausch, wirft die Regeln über Bord. Auch sie lacht nun über alles, was ihr vorher wichtig war, rückblickend bezeichnet sie sich als „Leiche bei lebendigem Leib", erst diese sexuelle Befreiung macht ihr deutlich, wie eingeschränkt und leblos ihre Existenz war. Sie identifiziert sich nun geradezu mit dem Wilden, Tierischen, ja sogar mit dem Drachen, „sie kenne nur ein Tier, das ausbrechen wolle, und das sei sie selber" (EB, S. 76), so die wilde Rede, die der Erzähler indirekt zitiert. Ilsebill plant, wieder zum Meer zurückzukehren, Paolo für den Dichter zu verlassen.

Wie Judith – und deren biblische Schwester Salome – tanzt sie mit dem Dichter, ja „sie tanzten zusammen unter Ilsebills letztem Schleier" (EB, S. 76) – ein erotischer Höhepunkt, der die Situation eskalieren lässt. Sie will „immer lieben und immer küssen" (EB, S. 76), sich vollständig hingeben, nicht nur geistige, sondern auch sinnlich-sexuelle Erfüllung

41 Zu denken ist dabei etwa an die Figur der Helene in Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige* oder auch an Rilkes Übersetzungen der *Portugiesischen Briefe* der Nonne Mariana Alcoforado, die als große Liebende, die trotz der Zurückweisung durch den Geliebten an ihrer grenzenlosen Liebe festhält, ähnlich wie Heloise, in die Literatur eingegangen ist.

finden. Doch dann küsst sie – Paolo. Als sie in der Nacht hinausschlüpfen und nur noch die Felsenkammer und damit die Burg anzünden will, so dass der Ort, den sie als Niederlage ihrer Liebes-Eroberung erlebt hat, vernichtet würde, begegnet sie dem Baron, der sich ihr nun, da sie ihn verlassen will, paradoxerweise liebevoll nähert. Es ist der Moment, in dem sie sich zur Liebe um ihrer selbst willen bekennt. Erst ihre Lösung von der Fixiertheit auf den Baron und seine Unfähigkeit zur Hingabe werden zum Auslöser ihrer eigenen Erlösung.[42] Hier wird die Idee einer allumfassenden Liebe inszeniert, die Liebe, die ein einzelner Mann von einer Frau beansprucht, soll zugunsten einer umfassend sympathetischen Liebe zur Welt aufgelöst bzw. um diese erweitert werden.

Angst ergreift sie, und sie flüchtet sich in die Kammer, nun als Büßende, denn sie fühlt sich schuldig, hilflos: „Hinter dem Kreuz schleppte sich Miß Ilsebill, weinend und sich kasteiend" (EB, S. 77). Wie in einer Nachfolge Christi, mit dem Kreuz um den Hals als büßende Märtyrerin klagt sie in der Kammer und schläft schließlich ein. Stimmen warnen sie im Traum, als der Felsen in der Kammer bricht und eine Meduse herauskommt. Ihre ringelnden Arme, wie Haare um einen Kopf angeordnet, mit der ätzenden Substanz drohen sie zu ergreifen, zu verbrennen. Ilsebill ruft panisch um Hilfe – und bekennt sich hier zu ihrem wahren Geliebten, indem sie „Paolo" schreit. Sie wirft mit einem Spieß nach dem Untier und ihr gelingt die Flucht. Als sie am Morgen aufwacht ist ihr Stolz dahin: Aus der selbstbewussten, verführerischen, sexuell fordernden *Femme fatale* wird eine keusche, blasse, leidende *Femme fragile* .

Ilsebills Erfahrungen ganz selbstverständlich als „Alptraum" abzutun und ihre Ahnungen, das Hören des tierischen Scharrens und die Begegnung mit der Meduse als Imagination oder Wahnvorstellung zu klassifizieren, geht an der eigentlichen Bedeutung der Szene und der damit verbundenen Krisenerfahrung vorbei, die ihre parallele Entwicklung zu Paolo zeigt.[43] Zumal nicht von der Rezeption eines magischen Weltverständnisses ausgegangen werden kann, die den Traum als Teil der mythischen Weltanschauung als gleichwertige Erfahrung einschätzt. Aber genau diese Grenze von Traum und Wirklichkeit, mythischer und rationaler Weltsicht und Weltaneignung, von Phantasie und Realität wird

42 Vgl. Monika Szczepaniak, *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*, Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte Große Reihe, 37 (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005). Diese Monographie interpretiert die Blaubart-Texte als „zeittypische geschlechtsspezifische Figuration" (S. 281) und stellt , in Anlehnung an Ribbats Thesen (Anm. 13), die Erlösung des Mannes durch weibliche Aufopferung und durch den Erlösungswillen, ja das „Erlösungsprojekt" (S. 280) Ilsebills ins Zentrum: „Das weibliche Wasserwesen kann den Männlichkeitsfelsen nicht erweichen, es kann sich [ihn?!] aber auflösen" (S. 280).

43 So etwa bei Sander (Anm. 2), S. 130.

in Döblins Erzählung durchbrochen: Die Grenze wird gerade für die ‚Undine' Ilsebill, das Grenzwesen zwischen Wasser und Land, Sexualität und Entsagung, in beide Richtungen durchlässig – für Ilsebill stellt sich nicht die Frage, ob sie ‚wirklich' einem Meeresungeheuer begegnet ist, genauso wenig wie für Paolo bei seiner schrecklichen Begegnung in der Einöde, für beide ist diese Erfahrung Teil ihrer Erfahrungswirklichkeit, ihrer Identität.

Ilsebill durchläuft eine Krise wie Paolo und erfährt durch die Konfrontation mit dem Tod eine Läuterung, die alle bisherigen Ziele und Maßstäbe relativiert. Sie nimmt nun die Rolle einer Pilgerin an: Barfuß und barhäuptig verlässt sie das Schloss und geht zu der Birkenreihe, die schon zu Beginn einen besonderen Platz markiert, zwischen der Stadt und den Einöde gelegen, ein sicherer Ort in der Natur und ohne Menschen, eine natürliche Erhebung, die als Wall vor den zerstörerischen Kräften des Wasser dient. Die Einöde wird nun vom Meer wieder zurückerobert, die rationale Erklärung ist eine Springflut, die mythische, dass eine Art lokaler Sintflut die verwunschene Einöde und das aus Hochmut erbaute Schloss in den Wellen versinken lässt.

Es ist sinnfällig, dass der Dichter zum Auslöser dieser neuen Entwicklung wurde: Ilsebill löst sich von ihrer Fixierung auf Blaubart, und er lässt damit zum ersten Mal intime Nähe zu – zu dem Zeitpunkt, als ein Ende dieser Beziehung greifbar wird, ein anderer Mann auf Ilsebill wartet. Aber Ilsebill verlässt Blaubart nicht für den Dichter, sondern um zu einer anderer Art von Vereinigung und Liebeserfahrung zu gelangen, die nicht an Sexualität gebunden ist. Döblin verweist hier auf die von Zeitgenossen propagierte Idee des Gesamtkunstwerks, in dem Leben und Kunst eins werden: Ilsebill erfährt die Liebe als synästhetische Naturerfahrung und löst sich schließlich vollständig in der Natur, in/im Nebel auf. Die Idee der Kunst lässt sich in alltäglichen Gegenständen und Handlungen ausdrücken – etwa wenn die Felsenkammer zum symbolischen Zentrum der Ereignisse wird. So wird die Beziehung zwischen Mann und Frau zu einem Experiment zwischen ‚Märchenfiguren', bei denen die Geschlechterbeziehung *in nuce* dargestellt, die Unmöglichkeit absoluter Liebe und Hingabe und zugleich das Ideal einer synästhetisch erfahrbaren Liebe durch die Frau inszeniert wird. Ilsebill wird zu einem Teil der Natur, was sie zur überindividuellen Figur der großen Liebenden werden lässt, deren Liebe sich nicht nur auf ein Individuum richtet. Sinnliches und geistiges Verschmelzen als Liebes- und Lebenserfahrung werden hier als mystische Vereinigung mit der Natur, als absolute Hingabe inszeniert: Ilsebill wird zum Kind, wird wie eine Birke immer dünner, wird zum Nebel und löst sich in ihrer Vision einer Muttergottes als Naturgottheit auf. Das Verschwinden, die Metamorphose, der Tod Ilsebills erscheint als Aufgabe

ihrer Individualität, als Auflösung in der Natur, die hier ambivalent, verführerisch und schön und zugleich dämonisch und tödlich erscheint. „Das mythische Marienbild ist das Gegenbild zur Meduse; in dem Doppelbild ist der Doppelcharakter der Natur entblößt“,[44] so dass sich Ilsebills Eingang in die Natur auch als groteske Verbindung von Mensch und Element lesen lässt.

Die immer wieder erwähnten religiösen Handlungen, die eine Schutzfunktion zu haben scheinen, lassen eine magisch religiöse Atmosphäre entstehen: so etwa wenn „der schwarze Ritter sie [Ilsebill] oft auf den Armen [trug] und betete“ (EB, S. 74), wenn Ilsebill „die Mutter Gottes um Hilfe“ anfleht (EB, S. 73), als sie versucht, die Tür zur geheimnisvollen Kammer zu öffnen (EB, S. 77), und als sie Zuflucht bei ihrem goldenen Kreuz sucht, das sie um den Hals trägt und das schließlich wie eine Reliquie von ihr zurückgelassen wird, als der „Mantel der Mutter Gottes sie einhüllte“ (EB, S. 78) und sie sich auflöst, während der Baron am nächsten Tag vor eben diesem Kreuz niederkniet und im Gebet die „holde Mutter Gottes“ anspricht (EB, S. 78-79), um zuletzt als eine Art Kreuzritter, ein neuzeitlicher Conquistador in Mittelamerika im Kampf getötet zu werden. Diese religiösen Handlungen machen deutlich, dass die Protagonisten an eine Transzendenz glauben, Rituale wie das Gebet um Hilfe oder der Griff nach dem Kreuz als apotropäische Geste ihnen selbstverständlich sind und dass sie Heiligen und ihrem wundersames Wirken vertrauen.

Die Figur der Mutter Gottes ist nicht im Sinne des christlichen Dogmas zu verstehen.[45] So wie einst heidnische Gottheiten und Rituale in die christliche Religion integriert wurden, so geht Döblin den umgekehrten Weg, indem er sich einer pantheistischen Lebens- und Naturphilosophie öffnet und in seiner Erzählung eine zentrale Figur des Christentums mit den archaischen Mutter- und Naturgöttinen, etwa Gaia, verschmelzen lässt: Die Mutter Gottes, die an eine Schutzmantelmadonna erinnert, wird zu einer elementaren Gottheit, die Ilsebill bei ihrem mystischen Erlebnis als „versinnbildlichte Unio mystica im Sinne des Lebenspathos“[46] begleitet und sie in die Natur eingehen lässt. Dieser

44 Stegemann (Anm. 20), S. 140.

45 Vgl. Kümmerling-Meibauer (Anm. 16), S. 261: Sie interpretiert diese abschließende Konfrontation in der Felsenkammer nach christlich-moralischen Kriterien: „so verkörpert die Meduse bei Döblin unter anderem auch verbotene sexuelle Bedürfnisse. Lediglich die vierte Frau kann sich dieser Verlockung entziehen und entscheidet sich für ein christliches, keusches Leben, das durch ihre Himmelfahrt belohnt wird“. Diese christliche Auslegung wird dem Ende Ilsebills nicht gerecht, denn es ist auch keine Himmelfahrt, sondern sie löst sich in Nebel auf. Zudem gibt es keinen erzählerischen Anlass, Sexualität so eindeutig zu verurteilen.

46 Stegemann (Anm. 20), S. 140.

Auflösungsprozess selbst erinnert an den Mythos der Nymphe Echo aus Ovids *Metamorphosen* (3. Buch, 395-402), die sich aus unerwiderter Liebe zu Narziss verzehrt und sich schließlich in Luft auflöst bis nur noch ihre Stimme, als Echo, übrig bleibt. Ilsebill als Grenzgängerin zwischen Wasser und Land, als Naturwesen, tritt zurück in den Kreislauf des Wassers und des Lebens, wenn sie sich in jenen Zwischenzustand zwischen Luft und Wasser begibt, sich in Nebel auflöst. Christliche Glaubensformen vermischen sich hier mit dem Glauben an die Belebtheit der Natur, mit Formen archaischen Glaubens und Ritualen, die sich auch im Mythos finden lassen.

Ernst Cassirer hat zu dieser mythischen Erfahrung des Heiligen geschrieben:

> Denn das Heilige erscheint immer *zugleich* als das Ferne und Nahe, als das Vertraute und Schützende wie als das schlechthin Unzugängliche, als das „mysterium tremendum" und das „mysterium fascinosum". Dieser Doppelcharakter bewirkt, daß es das empirische, das „profane" Dasein […] fortschreitend *durchdringt*.[47]

> Immer ist es dieser eigentümliche Zug zur „Transzendenz", der alle Inhalte des mythischen und religiösen Bewußtseins miteinander verknüpft. Sie alle enthalten in ihrem bloßen Dasein und in ihrer unmittelbaren Beschaffenheit eine Offenbarung, die doch eben als solche noch die Art des Geheimnisses behält – und eben dieses Ineinander, diese Offenbarung, die zugleich Enthüllung und Verhüllung ist, prägt dem mythisch-religiösen Inhalt seinen Grundzug, prägt ihm den Charakter der „Heiligkeit" auf.[48]

Cassirer schreibt hier selbst mythopoietisch, beschreibt mehr ein Faszinosum, als dass er es erklärt – aber er charakterisiert damit sehr genau den Vorgang im Übergang von Poesie, Mythos und Religion, von Metamorphose, Wandlung und Transzendierung, den Ilsebill in der ‚Begegnung' mit der Muttergottes und ihrem Auflösen in den Nebel erlebt. Als solch einen ‚heiligen' Vorgang empfindet dies auch offensichtlich der Baron, als er an den Ort des wunderbaren Geschehens kommt und dort betet.

6. Schluss

Blaubart wie Ilsebill sind Gestalten eines neuen Mythos, der Elemente tradierter Mythen mit neuen Bildern verbindet: So ist bei beiden die Suche nach Liebe und Erlösung ihr Antrieb, doch scheitern letztlich beide daran bzw. finden sie Liebe und Erlösung auf ganz andere Weise, als sich der schwarze Ritter und die stolze Ilsebill mit dem Federhut dies einst

47 Cassirer (Anm. 6), S. 99. Hervorhebung von Cassirer.
48 Ebd., S. 95.

vorstellten. Demütig und ‚nur' noch um Leben, um die Hingabe an das Leben bittend, löst sich Ilsebill in den ewigen Kreislauf der Natur auf: Sie spiegelt und invertiert die weiblichen Prototypen des Fin de Siècle und wandelt sich von der *Femme fatale* zur *Femme fragile*, löst sich als Naturwesen metaphorisch und in einer Metamorphose in der Natur in demütig liebender Vereinigung auf. Baron Paolo bleibt der Suchende, der die Ambivalenz des Lebens, Angst und Liebe, auf so unmittelbare Weise erfahren hat und der zuletzt, so kolportiert der Erzähler wie in einer Legende, in der Ferne, in Mittelamerika im Dienst anderer Herren und Götter gegen „heidnische Indianer" kämpft und fällt: Er ist der Schwarze Ritter, der Sinn und Heil sucht, aber keinen angemessenen Gegner mehr findet und weiterhin nach Erlösung sucht, als er auch seine letzte Liebe verliert.

Der Ritter Blaubart erweist sich als intertextuelles Netzwerk von Blaubart-Adaptionen, Märchen und Mythen, in dem die Arbeit am Mythos selbst auf verschiedenen Ebenen inszeniert wird, als archaische wie populäre Überlieferung, als mythische Anschauung, als religiöses Ritual, das sich auf uralte Überlieferungen zurück beziehen lässt. Döblin lässt seine Protagonisten in einem Raum aus naturphilosophischen und mythischen Amalgamierungen agieren, Blaubart alias Baron Paolo di Selvi ist eine ‚Montage' aus märchen- und opernhaften ‚Blaubärten'; Ilsebill ebenso eine Kunstfigur, die Züge der gleichnamigen Märchenfigur wie der Frau Blaubarts, biblischer Frauenfiguren und vor allem des Grenzwesens Melusine trägt, dessen Nähe zur Natur für den Mann uneinholbar ist. Die „Idee der Erlösbarkeit des Verfluchten durch ein treu liebendes Weib"[49] wird in diesem neuen Mythos vom Schwarzen Ritter und der nixenhaften Ilsebill aufgegriffen und variiert, verbunden mit aktuellen Bildern von sich emanzipierender Weiblichkeit und einem lange etablierten Geschlechterkampf, von der Entfremdung und Vereinzelung des modernen Individuums und von allumfassender Liebe, die selbst wieder eine mythische Dimension erhält.

Die exemplarischen Figuren, die von Metaphern durchdrungene Gestaltung der Natur und des Schlosses, ihre Ambivalenz, die traumhaften Ereignisse lassen sich mehrdeutig interpretieren. Sie demonstrieren, dass nicht *eine* sinnstiftende, rational schlüssige Lesart richtig ist, dass es keine moralisch zuverlässige und verbindliche Instanz mehr gibt, sondern ihr mythischer Gehalt und die irritierende Amalgamierung verschiedener Motive, Stoffe und Weltanschauungen machen die Erzählung zu einer modernen Parabel: „dicht an die Realität zu dringen und sie zu durch-

49 Frank (Anm. 9), S. 80.

stoßen, um zu gelangen zu den einfachen großen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins", so Döblin.[50]

Die archetypischen Erfahrungen, die Gegenwart des Mythos in der Welt und das Erleben von identitätsstiftenden Grenzsituationen lassen die Zeitlosigkeit der Figuren deutlich werden. Dem Verlust vorgegebener Glaubensverbindlichkeiten und dem Vordringen verdinglichender Rationalität in dieser Zeit der Industrialisierung, des Ersten Weltkriegs und der Depression wird keine Utopie einer paradiesischen Natur entgegengestellt, kein Happy-End, sondern der poetische Weltentwurf in *Ritter Blaubart* spiegelt den Eklektizismus seiner Zeit: Märchen, Mythen, christliche Motive und archaische Symbole verschmelzen. *Der Ritter Blaubart* lässt mythisch-religiöse Sinnzusammenhänge wieder auferstehen und spielt die Möglichkeiten einer Orientierung des Menschen vor allem in Krisenzeiten durch.

50 *Der Bau des epischen Werks*, SÄPL, S. 245.

Zwischen China und Brecht: Masken und Formen der Verfremdung in Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun*

ANKE DETKEN

Critics have so far read Döblin's *Die drei Sprünge des Wang-lun* as a 'Chinese novel', placing Lao-Tsu's doctrine of *wu-wei*, non-action, and the text's Taoist ingredients at the centre of their interpretations. By contrast this essay asks what kind of connections might exist between the novel's Chinese elements on the one hand and alienation techniques and Brecht's epic theatre on the other. From this perspective masks, which play an important part in the novel, are not seen as exoticizing references to China; they demonstrate forms of characterization that are reminiscent of – or, rather, anticipate – epic theatre.

Während Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun* bisher in erster Linie als ‚chinesischer Roman' untersucht wurde und dabei die auf Laotse zurückgehende Lehre des Wu-wei, des Nichthandelns, sowie die Verwendung taoistischer Elemente dominant gesetzt wurden, geht der vorliegende Aufsatz der Frage nach, welche Verbindungsmöglichkeiten sich von den chinesischen Zügen des Romans zu Verfremdungstechniken und zu Bertolt Brechts epischem Theater ergeben. In diesem Zusammenhang wird auch den Masken, die im Roman eine wichtige Rolle spielen, eine Funktion zugeschrieben, die gerade nicht auf China im Sinne der Exotisierung verweist, sondern auf Formen der Figurenkonzeption, die an das epische Theater erinnert – besser gesagt: dieses vorwegnimmt.

Es heißt von Hugo Döblin, er habe bei einer Lesung aus *Die drei Sprünge des Wang-lun* im Familienkreis seinem Bruder Alfred einmal demonstriert, dass „einige Szenen aus seinem […] chinesischen Roman ‚Epische Dramen' wären. Dr. Döblin hörte zunächst zu, wie Hugo ihm seine eigenen Sätze vorlas. […] ‚nun will ich Dir mal vorspielen, was für Sprünge Dein Wang Lun bei mir macht –' nachdem er einen, seiner Meinung nach, echt chinesischen Singsang ertönen ließ, spielte er seinem Bruder Figuren aus dem Roman vor."[1] Brecht stellt fest: „Von Döblin

1 Margo H[anna] Wolff, ‚Die Brüder Alfred und Hugo Döblin', 15 Blatt Typoskript in Kopie, in Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N. Vgl. Ira Lorf, *Maskenspiele: Wissen und kulturelle Muster in Alfred Döblins Romanen „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine" und „Die drei Sprünge des Wang-lun"* (Bielefeld: Aisthesis, 1999), S. 227.

habe ich mehr als von jemand anderm über das Wesen des Epischen erfahren. Seine Epik und sogar seine Theorie über Epik hat meine Dramatik stark beeinflußt."[2] In diesem Zusammenhang kommt Brecht explizit auf *Die drei Sprünge des Wang-lun* zu sprechen und betont am Ende, „auch hier, hoffe ich, wird das Theater profitieren".[3] Beide Beobachtungen – die aus dem privaten Umfeld Döblins wie auch die des Dramenpraktikers und -theoretikers Bertolt Brecht – zielen auf eine Verbindung des Epischen mit dem Drama bzw. Theater, beide beziehen sich dabei auf Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun*.

In der Forschung wurde die Beziehung zwischen Döblins Roman und dem epischen Theater hingegen kaum berücksichtigt. Dies soll im Folgenden nachgeholt werden, wobei auch die Funktion der chinesischen Züge des Romans und die Bedeutung der Masken eine entscheidende Rolle spielen wird.

Der Roman wurde zunächst – und wird noch heute – vor allem auf zwei Arten rezipiert und kategorisiert, die beide keinen Bezug zu Brechts Theatervorstellungen herstellen: zum einen als chinesischer, zum anderen als expressionistischer Roman. Diese beiden Hauptakzente nennt etwa Ingrid Schuster in einem Atemzug: „Döblins *Wang-lun* ist nicht nur eines der bedeutendsten Prosawerke des Expressionismus – auch im Rahmen der chinesisch inspirierten Denkweisen und Dichtungen markiert der Roman eine wichtige Entwicklung."[4] Die Zuordnung als chinesischer Roman und damit ein Interesse an China selbst scheint auf der Hand zu liegen. Schon der Untertitel, *Ein chinesischer Roman*, signalisiert, dass China als Erzählort fungiert. Darüber hinaus gab es sogar Versuche, das Werk als Übersetzung zu verstehen: „Das ist ein sonderbares Buch. Ist es eine Übersetzung aus dem Chinesischen? Ist es eine Nachbildung eines chinesischen Originals? Eines von beiden anzunehmen, ist man fast genötigt",[5] heißt es in einer Rezension. Es verbreitete sich sogar das Gerücht, Döblin habe chinesisch gelernt, vermutlich weil man sich die Entstehung dieses eigenartigen Textes nicht anders erklären konnte.[6] Das Befremdliche des Romans beförderte – auch im Zusammenhang mit der ‚Chinamode' zu Beginn des 20. Jahrhunderts – gleichzeitig seine

2 Bertolt Brecht, „Über Alfred Döblin", in *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf u.a. 30 Bände (Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1993), XXIII, S. 23.

3 Bertolt Brecht, „Über Alfred Döblin", S. 24.

4 Ingrid Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925* (Bern: Francke, 1977), S. 168.

5 Vgl. E. Pernerstorfer, Berliner Tageblatt vom 27.11.1916, zitiert nach Ingrid Schuster, Ingrid Bode (Hg.), *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik* (Bern: Francke, 1973), S. 25.

6 Vgl. Ira Lorf, *Maskenspiele*, S. 227.

Rezeption. Nach seinem Erscheinen im Jahr 1916,[7] in dem der Roman mit dem Fontane-Preis ausgezeichnet wurde, erfolgten schnell Neuauflagen: Bis 1930 gab es zwölf Auflagen mit insgesamt ca. 27.000 Exemplaren.[8] *Wang-lun* verhalf Döblin zum „nachhaltigen Durchbruch in der literarischen Szene".[9]

Das Geschehen des zumindest heute nicht mehr gleichermaßen bekannten Werks hat einen religiös-sozialen Aufstand gegen den Kaiser Khien-lung im 18. Jahrhundert als historischen Hintergrund. In diesem Kontext wird der Gegensatz von Gewalt und Gewaltlosigkeit, Revolte und Schicksalsergebenheit am Beispiel des Chinesen Wang exponiert. Wang, Sohn eines Fischers, der seine Jugend als Nichtsnutz und Kleinkrimineller verbringt, will – ausgelöst durch den Mord an seinem Freund Sukoh – sein Leben ändern. Er verlässt seine Heimat, um die Gruppe der „Wahrhaft Schwachen" zu gründen, die nach Prinzipien des Wu-wei, der Lehre des Nicht-Handelns und Nicht-Widerstrebens, leben soll.[10] Im ersten Buch des in vier Bücher gegliederten Romans wird die Lebensgeschichte Wangs von der Kindheit zum Führer der „Wahrhaft Schwachen" beschrieben, im zweiten Buch Angriffe auf die Sekte, die dazu führen, dass Wang Beistand bei der revolutionären Gruppe der „Weißen Wasserlilie" sucht.[11] Nach der Aufspaltung der Sekte folgt ein Teil der Anhänger der „Wahrhaft Schwachen" einer unter Ma-noh – einem Freund Wangs – gegründeten Sekte. Das dritte Buch spielt am Hof des Kaisers Khien-lung in Peking. Wang hat inzwischen geheiratet und lebt unter falschem Namen als Fischer und Bauer. Im vierten Buch

---

7 Zwar enthält die Erstauflage die Jahresangabe 1915, ist aber im darauffolgenden Jahr erschienen; vgl. Andreas Solbach, *Nachwort*, in WL, S. 638.

8 So Ulrich von Felbert, *China und Japan als Impuls und Exempel. Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986), S. 47.

9 Nachwort, in WL, S. 638.

10 Es gab im 18. Jahrhundert einen Sektenführer namens Wang, der 1774 die Revolte der Sekte des „Reinen Wassers" führte, außerdem einen Aufstand der Mohammedaner. Die Bildung der „Wahrhaft Schwachen" und der Mohammedaneraufstand, dem Wangs Freund Sukoh zum Opfer fällt, haben insofern authentische Züge bzw. einen realen Ursprung.

11 Wu-wei bedeutet wörtlich „Nichtvorhandensein von Tun", „Nicht-Tun". Darunter ist nicht Aktionslosigkeit, sondern eine wirkkräftige Haltung zu verstehen, aus der jede Wirkung möglich ist. Diese wird etwa durch die Eigenschaft des Wassers symbolisiert: „Das Weiche siegt über das Harte. Das Schwache siegt über das Starke" (Laotse, *Taoteking*, Kap. 36). Zum Tao und zur Bedeutung des Wassergleichnisses bei Brecht vgl. Heinrich Detering, „‚Geschichtsmüdigkeit': Marxistisches Ethos und taoistische Metaphysik in Brechts ‚Legende von der Entstehung des Buches Taoteking'", in *Kulturelle und interkulturelle Dialoge. Festschrift Klaus Bohnen*, Text & Kontext Sonderband 50, hg. von Jan T. Schlosser (München: Fink, 2005) S. 153-70. Detering stellt über Brechts *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking* in der dritten Abteilung der *Svendborger Gedichte* fest: „Tatsächlich wird Laotses Lehre in Brechts Gedicht zwar knapp, aber sehr präzise resümiert" (S. 155).

versucht Wang gemeinsam mit seinen Anhängern, die ihn aufgespürt haben, sich gegen die Fremdherrschaft erneut zur Wehr zu setzen, bis der Bund der „Wahrhaft Schwachen" endgültig zerstört wird und Wang selbst in Lintsing ums Leben kommt.[12]

Trotz der chinesischen Situierung und der authentischen Ereignisse, auf die im Roman angespielt wird, möchte Döblin sein Schreibmotiv nicht mit dem „jener Reiseschriftsteller" verwechselt sehen, die vor dem Krieg den fernen Osten besucht hatten und im Anschluss ihre Erinnerungen drucken ließen. Er stellt fest: „der Gedanke etwa, nach China zu fahren, ist mir nicht im Traum eingefallen […] was ging mich, der nicht einmal Europa kennt, China an, von Lao-tse abgesehen" (SLW, S. 29). Dass Döblin die Eingangssequenz strich, die vor allem die politische Situation beschreibt, und sie später separat unter dem Titel *Der Überfall auf Chao-Lao-Sü* veröffentlichte,[13] ist ein textueller Hinweis darauf, dass Authentizität und politische Exaktheit keine vorrangige Rolle spielten. Jetzt, in der zur Veröffentlichung gelangten Form, beginnt der Roman mit der Beschreibung anonymer Figuren, die nicht weiter verfolgt werden, aber mit dem zentralen Thema Sektenbildung und Aufstände im China des 18. Jahrhunderts zusammenhängen. An den verschiedenen Entstehungsstufen und Manuskripten des Romans ist ebenfalls ablesbar, dass die Zahl der chinesischen Namen und damit der Grad an Fremdheit verringert wurde.[14] Die vorangestellte Zueignung, die den Roman Liä Dsi widmet, stellt eine Verbindung zwischen futuristischem Programm und der asiatischen Philosophie her, so dass historische Genauigkeit auch hier eher reduziert wird. Der Roman stellt so einen rein imaginativen Aufbruch nach China dar.

Dennoch hält sich die weit verbreitete Ansicht, nur Sinologen bzw. fernöstliche Germanisten könnten diesen Text angemessen entschlüs-

---

12 Daneben spielt der jahreszeitliche Rhythmus eine Rolle. In den Sommer fallen jeweils die Wendepunkte, etwa der Tod Sukohs mit der Wandlung Wangs vom Kriminellen zum Dulder (WL, S. 39), der Abfall der „Gebrochenen Melone" vom Keuschheitsgelübde (WL, S. 130), die Wandlung Wangs vom Dulder zum Kämpfer (WL, S. 166), das Toleranzedikt des Kaisers, das für eine Atempause im Kampf sorgt (WL, S. 327) und die erneute Wandlung zum Dulder. Der Untergang der „Gebrochenen Melone" in Yang-chou-fu und die Vernichtung der „Wahrhaft Schwachen" fallen in den Herbst – auch der Tod Wangs am Ende des Romans findet im sanften Herbst statt sowie der Tod des lamaistischen Papstes und der Selbstmordversuch des Kaisers. Die Winter dienen der Ruhe und Reflexion, so wandert Wang-lun im Winter zum Nachdenken zum Berg zurück.

13 Die separate Erzählung erschien erstmals 1921 und ist veröffentlicht in EB, S. 326-345; vgl. auch Gabriele Sander, *Alfred Döblin*, Reclams Universal-Bibliothek, 17632 (Stuttgart: Reclam, 2001), S. 133.

14 Vgl. Ernst Ribbat, *Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins* (Münster: Verlag Aschendorff 1970), S. 117.

seln,[15] weil er in hohem Maß ethnologische Quellen und philosophische taoistische Lehren verarbeitet. Allerdings war auch bei deutschen bzw. europäischen Zeitgenossen nicht zuletzt im Zusammenhang mit der China- und Japanmode das Interesse an dem Thema groß. Kurz vor der Entstehungszeit des Romans (1912 bis 1913) erscheinen zahlreiche chinesische Dichtungen in deutscher Übersetzung,[16] neben anderen das *Wahre Buch vom quellenden Urgrund des Liä Dsi*[17] – ein Zitat daraus findet sich an prominenter Stelle in der Zueignung des *Wang-lun*.[18] In dieser symbolischen Widmung wird der Roman dem chinesischen Dichter Liä Dsi „geopfert", so dass der Blick des Lesers sofort auf China und traditionelle chinesische Dichtungen gelenkt wird. Die Intertexte und Zitate von chinesischen Dichtern und Philosophen, die zum Teil kommentiert, zum Teil unkommentiert und unmarkiert im Roman erscheinen, sind dafür verantwortlich, dass China – das kann man bereits festhalten – vor allem als textliches Universum im Roman präsent ist.

Während der Untertitel den Blick auf China richtet, können schon die drei Sprünge, von denen im Titel des Romans die Rede ist, (anachro-

15 Bis heute haben sich in der Tat vor allem Chinaexperten bzw. chinesische und fernöstliche Germanisten mit Döblins Roman auseinandergesetzt und diesen mit Blick auf China analysiert, so zuletzt Yuan Tan, *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht* (Göttingen: Cuvillier, 2007); vgl. Wei Luo, *„Fahrten bei geschlossener Tür". Alfred Döblins Beschäftigung mit China und dem Konfuzianismus* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004); Ki-Chung Bae, *Chinaromane in der deutschen Literatur der Weimarer Republik* (Marburg: Tectum, 1999), S. 11-116; Jia Ma, *Döblin und China: Untersuchung zu Döblins Rezeption des chinesischen Denkens und seiner literarischen Darstellung Chinas in „Drei Sprünge des Wang-lun"* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993); Fee Zheng, „Tao und Chaos. Döblins komplexes ‚Wu-wei'-Verständnis und seine Bedeutung für die Konzeption der Gestalt Wang-luns", in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989, Marbach a.N. 1991*, hrsg. von Werner Stauffacher, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 33 (Bern: Peter Lang, 1993), S. 331-39; Bok Hie Han, *Döblins Taoismus. Untersuchungen zum „Wang-lun"-Roman und den frühen philosophisch-poetologischen Schriften* (Diss. Göttingen, 1992); Zhonghua Luo, *Alfred Döblins „Die drei Sprünge des Wang-lun", ein chinesischer Roman?* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991); Fang-hsiun Dscheng, *Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun" als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1979); Hae-In Hwang, *Ostasiatische Anschauungen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Döblin und Hermann Kasack* (Diss. Bonn, 1979).

16 Martin Buber gab 1911 *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten* heraus; zur Sektenbildung erschien de Groots *Sectarianism and Religious Persecution in China*, das ein Kapitel zum historischen Wang Lun enthält: *The Insurrection of Wang Lun, in 1774*. Der holländische Sinologe de Groot hatte seit 1912 seinen Lehrstuhl in Berlin inne.

17 Vgl. Liä Dsi, *Das wahre Buch vom quellenden Urgrund. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm* (Jena: Eugen Diedrichs, 1911).

18 Vgl. WL, S. 8. In Deutschland wurde das *Wahre Buch vom quellenden Urgrund*, das lange Zeit Liä Dsi zugeschrieben wurde, aber nicht von ihm, sondern nur aus seiner Schule stammt, durch die Übersetzung von Richard Wilhelm aus dem Jahr 1911 bekannt. Vgl. auch den Kommentar in WL, S. 568.

nistisch) zum epischen Theater mit seiner Abwendung von der illusionären Vergegenwärtigung und der Propagierung einer distanzierenden, demonstrierenden Darstellung in Beziehung gesetzt werden. Von der Forschung wird den Sprüngen Wangs vor allem eine symbolische Bedeutung zugeschrieben.[19] Die Sprünge nehmen im Text aber vor allem einen demonstrativen Gestus an, denn sie werden von Wang aus- bzw. vorgeführt, um die Umschwünge und Positionswechsel in seinem Leben einem Gegenüber zusammenfassend zu veranschaulichen. Und so hatte auch Hugo Döblin sie aufgefasst, als er einige Szenen aus dem Roman als ‚epische Dramen' vorspielte. Der erste Sprung steht für den ersten Umschwung, die Wandlung Wangs vom Nichtsnutz zur Lehre des Wu-wei und zum Führer der „Wahrhaft Schwachen" (WL, S. 82). Der zweite Sprung beschreibt die Gegenbewegung, die Umkehr um 180 Grad. Wang gibt seine bisherigen Ansichten auf; er ist nicht mehr schicksalsergeben, sondern will zu den Waffen greifen, um gegen den Kaiser zu kämpfen. Wang wertet seine zuvor getroffene Entscheidung für das Nichtwiderstreben jetzt als Irrtum (WL, S. 416).[20] Der dritte Sprung ist direkt vor dem völligen Niedergang der Sekte zu verorten. Das Wu-wei lebt noch einmal auf, Wang findet zur Gewaltlosigkeit zurück, verzichtet aber nicht völlig auf sein Schwert – den Gelben Springer –, da man ganz ohne aktive Gegenwehr nicht überleben könne (WL, S. 478).

Diese Positionswechsel finden, wie eben skizziert, verteilt über den Roman statt. Explizit von ‚Sprüngen' Wangs ist aber erst gegen Ende des Textes die Rede. Wang fasst gegenüber der Gelben Glocke, einem seiner Anhänger, die zentralen Umschwünge zusammen und führt anschaulich und demonstrativ gleichzeitig die Sprünge aus, von denen er spricht:

> Er [Wang] nahm seinen Strohhut ab, zog seinen Kopf aus der Schlinge seines Schwertseils, dann stach er das Schwert in den weichen Boden, stülpte den Hut über den Knauf, schwang die Arme und setzte die Beine, als wenn er Anlauf nehme: „Aufgestanden, Bruder Gelbe Glocke, ich mache Sprünge."
> Mit einem Satz stand er jenseits des Bächleins: „Jetzt bin ich auf Nan-ku. Ma-noh tut, was ich tun will. Es wird alles schlecht. Ich muss weiter springen."
> Er sauste neben sein Schwert; der Hut flog vom Luftzug herunter: „Jetzt im Hia-ho. Eine schöne Zeit, Gelbe Glocke. Der Damm, der Hwang-ho, der Jang-tse;

19 Vgl. Karl Herbert Blessing, *Die Problematik des ‚modernen Epos' im Frühwerk Alfred Döblins* (Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1972), S. 44, der von den „symbolischen Sprüngen" Wangs spricht. Muschg deutet den Passus als „gleichnishafte Szene", in der Wang-lun „sein Leben erklärt"; Walter Muschg, „Nachwort des Herausgebers", in Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-lun* (Olten: Walter, 1960), S. 481-502 (S. 487).

20 Anders Klaus Müller-Salget, *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung* (Bonn: Bouvier, 1972), S. 131: Nach Müller-Salget stellt der zweite Sprung Wangs die Abkehr von seiner Lehre und seinen Anhängern am Ende des zweiten Buches dar. Im Bewusstsein der Einheit mit dem Tao und im Glauben, den Kreislauf der Wiedergeburten durchbrochen zu haben, um in das „Westliche Paradies" einzugehen, gehen die Sektierer in den Tod.

> eine Frau hatte ich. Das Wu-wei kommt zu mir gewandert, noch bin ich nicht da, ich kann nicht so rasch folgen. Schlachte, mein gelbes Schwert! Und jetzt – "
> Er hob sich im dritten Sprung über das Wässerlein: „Wo bin ich? Auf Nan-ku wieder, bei dir, Gelbe Glocke. Der Wink war gut. Die Verbrecher waren gut. Ich bin wieder zurückgekehrt aus dem Hia-ho, ich bin wieder zu Hause, in Tschi-li. Komm zu mir herüber, lieber, lieber Bruder: bringe meinen Gelben Springer mit, denn hier muss gekämpft werden. (WL, S. 480-81)

Die Ambivalenz der Schlussgeste ist bezeichnend: Wang bewegt sich ohne Schwert ans gegenüberliegende Ufer des Baches, der die symbolische Grenze zwischen den beiden Positionen – dem Widerstand und dem Nicht-Widerstreben – darstellt, lässt sich das Schwert aber nachreichen. Der letzte Sprung Wangs ist also keine Bekehrung zum Wu-wei, sondern ein Bekenntnis zum Widerspruch von Gewalt und Gewaltlosigkeit.[21]

An diesem „Tag der drei Sprünge" (WL, S. 481) veranschaulicht Wang die Wendepunkte in seinem Denken noch einmal gestisch. Wang fasst so die unterschiedlichen Gedankenpositionen, die im Roman an ihm vorgeführt und durchgespielt werden, pointiert zusammen. Bezeichnend ist, dass diese Textstelle der Spannung eines einmaligen, linear ablaufenden Geschehens entgegenwirkt und dass Wang selbst es ist, der seine Positionswechsel reflektierend aus der Retrospektive erläutert. Legt man Maßstäbe des epischen Theaters an, dann kann man festhalten, dass die Figur hier in ihrer szenischen Darbietung nicht verkörpert, sondern erzählt, und dass das Spiel nicht suggestiv, sondern gestisch ist. Außerdem wird – ebenfalls im Sinne des epischen Theaters – eine Art Rollendistanz deutlich. Indem die Figur Wangs zu dem Selbsterlebten Abstand nimmt und es noch einmal Revue passieren lässt, wird der Spannung entgegen- und der Distanznahme zugearbeitet. Brecht wird im Zusammenhang mit dem epischen Theater später feststellen, es erfordere vom Zuschauer eine neue, fachmännische Haltung, die „dem vergleichenden Umblättern des Buchlesers"[22] nahe kommen solle. Durch die reflektierte Zusammenfassung der möglichen Gedankenpositionen wird der Leser im *Wang-lun* indirekt aufgefordert, zurückzublättern bzw. zurückzudenken und Zusammenhänge herzustellen.[23]

Die Textstelle lässt auch Rückschlüsse auf das Verständnis der Figurenzeichnung zu. Hier wird nicht eine in sich stringente und homogene Figur konzipiert, die auf Einfühlung angelegt ist; vielmehr gibt es

---

21 Anders Fang-hsiun Dscheng, *Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun"*, S. 174, der den letzten Sprung als widerspruchslose „Ergebung ins Tao, zur Wu-wei-Lehre" deutet.

22 Bertolt Brecht, „Anmerkungen zum Lustspiel ‚Mann ist Mann'", in *Werke*, XXIV, S. 45-51 (S. 51).

23 Roland Links, *Alfred Döblin* (München: Beck, 1981), S. 102. Links weist darauf hin, dass Brecht wie Döblin „eine Kunst [wollte], die den Verstand ansprach".

unterschiedliche Gedankenpositionen, die der Figur übergestülpt und an dieser Figur exemplarisch demonstriert werden. Eine Äußerung Döblins zeigt, dass er die Titel- und Hauptfigur seines Romans einsetzt, wie es die jeweilige Situation erfordert: „Da kann ich meinen Helden nicht mehr brauchen. Ich lasse ihn eine innere Umkehr machen, er verläßt seine Sekte, verschwindet im Land" (SÄPL, S. 239). Wang stört, wenn das Thema des Nicht-Handelns unter anderen Konstellationen, auf der Ebene des Kaisers, abgehandelt wird, die in diesem Abschnitt des Romans thematisiert wird. Eine späte Beobachtung Döblins ist in diesem Zusammenhang ebenfalls bezeichnend. In einem Brief an Kohtz stellt Döblin fest: „Er [der Roman *Die drei Sprünge des Wang-lun*] enthält im Grunde im Keim die Mehrzahl der kommenden Fragen, ja sogar der Figuren. Denn wiederholt sich Wang-lun nicht im Franz Biberkopf?"[24] Hier wird ebenfalls die Einmaligkeit der Figur in Frage gestellt und der Gedankenposition nachgestellt.[25]

So wie der Leser Distanz zum vergangenen Geschehen aufbaut, wird er umgekehrt in einer zukunftsgewissen Vorausdeutung durch den Erzähler schon zu Beginn des Romans darüber in Kenntnis gesetzt, dass die Titelfigur nicht überleben wird: „Er [Wang] setzte über große Flüsse, über den Kaiserkanal und übernachtete einmal in Lint-sing, der Stadt, in der er sterben sollte", heißt es schon im ersten Buch (WL, S. 89). Brecht stellt anerkennend fest, dass man Epik im Gegensatz zur Dramatik ohne Verlust „in einzelne Stücke" schneiden könne,[26] und spielt damit auf ein Kennzeichen des Epischen an, wie er es selbst für das epische Theater propagiert, wie es aber schon Döblin anschaulich beschrieben und zum Programm erhoben hat: „Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nicht" (SÄPL, S. 126). Das Publikum verlange „Spannung", äußert Döblin mit Bedauern in den *Bemerkungen zum Roman* (SÄPL, S. 125). Sein Roman wirkt einer solchen Spannung mit Vorausdeutungen und Sätzen, die wie Zwischentitel klingen, gezielt entgegen. Es ist, also ob einzelne Passagen Titel trügen und mit einem Argument überschrieben wären: „Wang-lun war das Haupt der Bewegung" (WL, S. 14), „Diese

24 Alfred Döblin an Harald Kohtz am 12.4.1957, in Br I, S. 493.

25 Die neue Edition des *Wang-lun* von 2007 setzt mit historischen Daten, realen Ortsnamen und Personen sowie üblichen Bräuchen, die im Kommentarteil erläutert werden, den Akzent auf das Chinesische des Romans, während erzähltechnische Besonderheiten dort keine Rolle spielen. Der Blick des Lesers wird so wiederum auf das Exotische des Textes gelenkt.

26 Bertolt Brecht (1936) in „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?", in *Werke*, XXII, S. 106-16 (S. 107-08): „Der deutsche Epiker Döblin gab ein vorzügliches Kennzeichen, als er sagte, Epik könne man im Gegensatz zu Dramatik sozusagen mit der Schere in einzelne Stücke schneiden, welche durchaus lebensfähig bleiben."

Nacht verging nicht ohne ein schreckliches Ereignis“ (WL, S. 153), „Und dies war der Anfang ihrer Bekanntschaft“ (WL, S. 50). Auch Erzählerkommentare finden sich: „Der weitere Verlauf ist bekannt“ (WL, S. 221). Zum Teil sind diese mit deutlichen Wertungen verbunden: „Der weitere Verlauf dieser recht ungewöhnlichen Angelegenheit ließ an Banalität nicht zu wünschen übrig“ (WL, S. 183). Der Roman wird so zu einer Abfolge zum Teil kommentierter, zum Teil unkommentierter szenischer Bilder.

Das Szenische spielt noch in anderer Weise eine zentrale Rolle in *Wang-lun*, so in Formen der Maskierung. Masken sind ein Leitmotiv, das in unterschiedlichen Kontexten und Erscheinungsformen im Roman anklingt. Hier werden verschiedene Register gezogen, wobei Formen und Funktionen der Masken zum Teil denen vergleichbar sind, die Brecht in seinen Theaterstücken einsetzen wird.

Doch zunächst zu Formen der rituellen Maske, die in ihrer Beziehung zu den Toten einen transzendenten Charakter haben und innerhalb gesellschaftlicher Praktiken im Rahmen religiöser Gebräuche verwendet werden.[27] Neben Jongleuren, Athleten und Zauberkünstlern quirlen bei Festen in den Straßen „groteske Masken“ umeinander (WL, S. 232), von Gesichtsmasken ist die Rede, die Geister und Dämonen verscheuchen und die die Person bzw. Figur hinter der Maske zum Verschwinden bringen (WL, S. 237). Die Masken sind in diesen Fällen durch den Erzählzusammenhang motiviert. Sie haben ihre Funktion innerhalb der dargestellten chinesischen Kultur und werden eingesetzt, um Feinde, Krankheiten und Dämonen abzuwehren. Im Sinne von Lokalkolorit unterstützen sie eine möglichst realistisch wirkende Beschreibung der fremden Welt. Die Forschung spricht auf diese Fälle bezogen zu Recht von der folkloristischen und exotisierenden Bedeutung der Masken.[28] Döblin selbst begründet seine Suche nach Quellen zur Kultur und Geschichte Chinas gegenüber Martin Buber mit der im Roman angestrebten „Milieusicherheit“.[29]

Dennoch ist die Einschätzung, Döblins Roman sei in der ungebrochenen Nachfolge chinesischer Romane zu sehen, unangemessen. Die Döblinsche Schreibweise gleicht nicht der chinesischen, der Roman ist nicht, wie Interpreten meinen, mit „chinesischer Lyrik, Tuschzeichnung

---

27 Zur rituellen Maske Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* (München: Fink, 2004), S. 270-86.

28 Vgl. Louis Huguet, *L'œuvre d'Alfred Doblin* [*sic*] *ou la dialectique de l'exode 1878-1918: essai de psycho-critique structurelle* (Lille: Atelier Reproduction de Thèses, 1978), S. 530.

29 Vgl. Döblins Brief an Buber vom 13.10.1912, in Br I, S. 58: „[…] ich brauche allerlei chinesisches Diverse, das mir Mileusicherheit garantiert. Alles was sich irgendwie erreichen läßt, habe ich schon gelesen. Aber wahrscheinlich ist mir noch hinreichend entgangen. Sittenschilderungen, Dinge des täglichen Lebens, Prosa besonders des 18. Jahrhunderts (Kienlungperiode); davon kann ich natürlich nicht genug haben.“

und Kalligraphie vergleichbar".[30] Zwar finden die Kämpfe und Feste in China statt, sie werden aber mit modernen expressionistischen Mitteln beschrieben.

Die chinesische Dichtung wird in einem Gespräch zwischen dem Direktor des Ritenministeriums und dem Kaiser Khien-lung erläutert. Der Kaiser kritisiert den Schreibstil der „rothaarigen Völker", die „schreiben, wie es ihnen gefällt" (WL, S. 287) und lobt die Chinesen, ihnen voran sich selbst, die im Sinne eines poeta doctus nach bestimmten erlernbaren und erlernten Regeln ihre Verse verfassen. Im Westen hingegen schreiben die „westlichen Langnasen", so Song, „wie man spricht. Was natürlich ebenso bequem wie einfältig ist" (WL, S. 288). Der Roman selbst ist aber keineswegs in der vom Kaiser gepriesenen Art verfasst. Häufig finden sich Formen der Aufhebung der Syntax, Worthäufungen, ekstatisches Pathos, die die Szene in den europäischen Raum und die Nähe der Avantgarde der 10er Jahre des 20. Jahrhunderts rücken, so auch innerhalb der Festbeschreibung:

> Eine tobende, blutdürstige, mordlustige Horde, Mäuler, Lungen, Kehlen, Arme, aufgerissene Augen, Pferdegeifer wälzte sich ihnen [den Mandschus] entgegen; das tausendfache fieberhafte Geheul der Stadt brach erstickend über ihre Schultern. Blitzen von Schwertern, krachende Dreschflegel, langgezogenes Stöhnen der Gespießten, Beile, die durch die Luft flogen, schon träumende Brüder, Bauern bei der Arbeit, Röcheln, Wiehern, stumme Grimassen, eiserne Hände von Sattel zu Sattel, Schweiß, Staub, nasses Blut vor geblendeten Augen, Pfeile von der Stadt her. An den Fenstern der Häuser, auf den Dächern, an der Stadtlehne willenloses Schluchzen, atemloses Keuchen, Wutausbrüche, Umarmungen, Hinsinken. (WL, S. 236)

Aufzählungen und Aneinanderreihungen von Wörtern ohne Konjunktion sind charakteristisch für expressionistische Simultantechnik und Reihungsstil, verbunden mit einer weitgehenden Auflösung logisch-kontinuierlicher Handlungsentwicklung und der Verselbständigung von Körperteilen.[31] Hier handelt es sich nicht um Darstellungen des Exotischen als Flucht vor dem Eigenen, vielmehr werden fremdartige Inhalte mit aktuellen Erzähltechniken und expressionistischen Stilmitteln in Verbindung gebracht. Darüber hinaus wird deutlich gesagt, dass sich die im Roman gebotene Festbeschreibung von bisherigen Darstellungen unterscheidet – gleichzeitig handelt es sich hierbei um einen Illusionsbruch, wie sie häufiger im Roman vorkommen: „Als ein Monat nach der Errichtung des Königtums verstrichen war, veranstaltete man in der Hauptstadt ein Fest. Dieses Fest

---

30 Wolfgang Reif, *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts* (München: Metzler, 1975), S. 107: Reif sieht den Roman in der ungebrochenen Folge chinesischer Romane, der Erzähler sei „zum Medium einer magischen chinesischen Vorstellungswelt" geworden.

31 Vgl. Silvio Vietta u. Hans-Georg Kemper, *Expressionismus* (München: Fink, ^{5}1994), S. 39-40.

ist vielfach beschrieben worden; es wurden Gedichte darüber gemacht, auch Khien-lung nahm in einigen späteren Versen Bezug darauf. Es liegen fast nur phantastische Entstellungen des Vorgangs vor" (WL, S. 230). Traditionelle fernöstliche Formen des Dichtens inklusive der Schriften des Kaisers werden hier negativ bewertet. Gleichzeitig legitimieren sie die eigene Darstellung, die in der Absetzungsgeste einen Gegenentwurf zur chinesischen Festbeschreibung darstellt, wie der ironische Verweis auf die Quellen und deren Art des Dichtens zeigt.

Dass der Roman als Meisterwerk expressionistischer Erzählkunst bewertet wird, hängt mit den stilistischen Besonderheiten des Textes, mit den Anforderungen an den Leser wie auch mit der Figurenzeichnung zusammen. So werden in Rezensionen die „katastrophalen Überwältigungen des Lesers", die „Zumutungen dieser neuen Kunst" beschrieben und Vergleiche zu kubistischer und expressionistischer Malerei gezogen:

> Wie Picasso, Kandinsky, Marc, Archipenko scheint der Verfasser dieses Romans seine Figuren zunächst einmal durch die Wurstmaschine gejagt und dann die disjecta membra, ihre zerhackten Glieder, in der Zentrifuge verarbeitet zu haben, so dass in der Darstellung, die er darauf riskiert, Nasen und Augen und Zehen und Gedärme wirr durcheinanderfahren und der entsetzte Zuschauer sich den Visionen einer Art Drehkrankheit ausgeliefert glaubt.[32]

Neben expressionistischen Passagen[33] tragen aber auch Formen der Verkleidung und Masken zum verfremdeten Erscheinungsbild der Figuren bei. Diese werden nicht mehr als konsistente, kohärente Figuren wahrgenommen, so dass auch hierdurch der Lesefluss beeinträchtigt wird.

Im Unterschied zu den Ritualmasken, die kultisch begründet sind, stellen Theatermasken keine Beziehung zu den Toten her; die Maske wird vielmehr zur hypothetischen Existenzform. Die Figur kann sich mit Hilfe einer Maske eine bzw. jede Rolle konstruieren. Auch diese Funktion übernehmen die Masken zunächst auf der innerfiktionalen Ebene, etwa für Wang-lun und seinen Vater Wang-schen. Bei beiden wird die Rolle der Figur durch Masken um ein Beträchtliches erweitert. So eröffnet eine Tigermaske Wangs Vater besondere Spielräume und führt zu einer veränderten Einschätzung seiner Person durch die Umwelt. Mit dem Aufsetzen der Maske hängt hier eine Verwandlung zusammen, die es Wang-schen ermöglicht, einen Nervenzusammenbruch seiner Frau abzu-

---

32 Karl Korn, in *Die Glocke*, 1917, S. 1036-49, zitiert nach Ingrid Schuster, Ingrid Bode (Hg.), *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, S. 29. Vgl. ebd., S. 30: „Die einzige Möglichkeit, ihm [dem döblinschen Chinesen] beizukommen, liefert die kubistische Technik."

33 Wie in seinem Großstadtroman, dem Welterfolg *Berlin Alexanderplatz*, ist auch für *Wang-lun* die nur passagenweise Verwendung expressionistischer Techniken charakteristisch; zu diesem Phänomen in *Berlin Alexanderplatz* vgl. Anke Detken, *Döblins „Berlin Alexanderplatz" übersetzt* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997), S. 153-71.

wenden und sie darüber hinaus dazu zu bewegen, seine neue Identität zu akzeptieren. Während des Nervenanfalls tanzt seine Frau „wie die Figur eines Puppenspielers“ (WL, S. 18). Wang-schen schafft Abhilfe, indem er „mit einer Tigermaske hin und her stapfte und dabei schnaufend sang, über die Frau, die hingesunken war, strich und flüsterte. Nach einer halben Stunde schlief die Frau. Eine Menge von Kindern und Weibern stand an der Tür, schwieg auf dem Hof, stob vor der nahenden Tigermaske schnatternd auseinander. Dieser Tag war eine Wendung im Leben Wang-schens“ (WL, S. 18-19). Mit Hilfe der Maske kann Wang-schen das Leben führen, das ihm gerade wünschenswert erscheint.

Für Wang-schens Sohn wird eine Hirschmaske bedeutsam. Die Maske, die Wang-lun geschenkt bekommt, weil man seine „Neigung zu Narrenstreichen und Übermut“ (WL, S. 33) kennt, ist ursprünglich keineswegs frei einsetzbar für lustige Streiche. Vielmehr wird hier eine Ritualmaske zur Theatermaske umfunktioniert. Es handelt sich um „eine schöne Hirschmaske mit prächtigem Geweih, eine Maske, wie sie lamaistische Pfaffen bei ihrem Tsamtanze zu benutzen pflegen“ (WL, S. 33). Der nachgestellte Nebensatz zeigt, dass die Maske hier ihrer ursprünglichen Funktion beraubt wird.[34] Die Spanne zwischen spaßigem und todernstem Gebrauch der Maske, die nicht nur zu harmlosen Streichen, sondern auch zur Verdeckung einer Mordtat dient, als Wang-lun als „tobender Mensch mit einer Hirschmaske“ für alle anderen unkenntlich seinen Gegner erdrosselt (WL, S. 42), wird bei ihrer Verwendung zur Gänze ausgereizt. Für Wang-lun sind Masken – das sei resümierend gesagt – frei verfügbar; je nach Notwendigkeit verwendet er verschiedene Masken oder auch dieselbe Maske zu unterschiedlichen Zwecken. Während die Masken in den oben angeführten Beispielen die präzise Beschreibung des Milieus unterstützen und nicht näher charakterisierte Figuren auf dem Fest darstellen, die authentischen Beschreibungen von chinesischen Festen entsprechen,[35] übernehmen die Masken also noch eine andere Aufgabe. Ihnen kommt im Roman eine rollenerweiternde Funktion im Sinn einer Theatermaske zu.[36]

---

34 Der Tsam-Tanz des tibetischen Lamaismus wurde im 8. Jahrhundert in der Mongolei erstmals aufgeführt.

35 Vgl. Anmerkung 231 des Kommentarteils, WL, S. 607: „Gemeint ist wohl das große ‚Tempelfest‘ […]“.

36 Dieser Aspekt wird durch den Kommentar allerdings eher zurückgenommen, denn selbst dort, wo die Maske nicht in traditioneller Form verwendet wird, so die Maske des Tsam-Tanzes, verweist der Kommentar allein auf diese ursprüngliche Funktion der Maske im tradierten Kontext: „*Maske … lamaistische Pfaffen bei ihrem Tsamtanze*: Der mit Masken aufgeführte Tsam-Tanz gehört zur buddhistischen Tradition insbesondere der Mongolei. Döblin informierte sich über den Lamaismus, wie seine Exzerpte belegen, vor allem durch das Buch von C. F. Koeppen über *Die lamaistische Hierarchie* (Berlin, 1859) […].“ (WL, S. 578, Anmerkung 33).

Sie eröffnet Spielräume für angenommene Identitäten und eingeübte, vorgespielte Verhaltensweisen. Insofern ist die Maske nicht nur für den chinesisch-exotischen Charakter des Romans verantwortlich. Die „exotische Verfremdung", von der in der Forschung die Rede ist,[37] sollte deshalb nicht nur hinsichtlich der Exotik, sondern auch mit Blick auf die Verfremdung näher untersucht werden, eine Verfremdung, die weder allein im Sinne einer Exotisierung noch einer Ästhetisierung zu verstehen ist, sondern gezielt mit Blick auf theatrale Momente. Hier ist an das anzuknüpfen, was Brecht in seinen *Verfremdungsstrategien in der chinesischen Schauspielkunst* für beachtenswert hält. Dort spielen ebenfalls Masken eine Rolle, so dass sich im Anschluss Rückschlüsse auf Döblins Roman ziehen lassen.

Brecht hat *Die drei Sprünge des Wang-lun* 1920 mit Begeisterung gelesen. In seinem Tagebuch nimmt er auf diese Lektüre Bezug[38] und nennt Döblins Roman als Material für die geplante Dramen-Trilogie *Asphaltdschungel*, von der er mit *Im Dickicht der Städte* nur einen Teil realisiert. In diesem frühen Drama greift Brecht auf eine Versuchsanordnung zurück, die er in *Die drei Sprünge des Wang-lun* kennen gelernt hat. Brecht übernimmt das Experiment des Zweikampfs zweier Typen von Mensch von Döblin. Einer – Garga – bedient sich westlicher Methoden und kämpft, der andere – Shlink – bezieht sich mit seinem Nicht-Handeln und Nicht-Widerstreben auf östliche Strategien. Die Schlüsselfigur Shlink ist in den Entwürfen als Chinese konzipiert und erhält eine Biographie, die in Details auf Döblins Wang-lun hindeutet. So stammt Shlink ebenfalls vom Peiho und heißt ursprünglich, wie er einmal preisgibt, Wang (Yen).

Neben inhaltlichen Anleihen ist die Frage nach formalen Ähnlichkeiten zwischen einem Drama und einem 500-Seiten-starken Roman zu stellen. Brecht äußert sich dazu gegenüber Döblin in einem „theoretischen Brief", wie er selbst am Ende des Schreibens entschuldigend feststellt:

---

37 Zur „Zeitkritik in exotischer Verfremdung" vgl. Helmut Koopmann, „Atemlose Langsamkeit", in *Romane von gestern – heute gelesen*. Bd. 1, hrsg. von M. Reich-Ranicki (Frankfurt am Main: Fischer, 1989), S. 225-230.

38 Brecht, *Werke*, XXVI, S. 166-67: Tagebuch: Mittwoch, 15. September 1920: „Ein chinesischer Satz: Wenn die Sandkörner gegen die Menschen sind, müssen die Menschen weggehen." Vgl. Kommentar, ebd., S. 543: „Zitat nach Alfred Döblin: Es nützt nichts; wir werden uns nicht halten können. Sie dringen vom Meere ein. […] Sung hat recht: wenn die Sandkörner gegen die Menschen sind, sollen die Menschen weggehen."; vgl. WL, S. 454. Fünfzehn Jahre später bittet Brecht erneut um ein Exemplar des *Wang-lun*; vgl. Brecht an Döblin am 31.07.1935, in *Werke*, XXVIII, S. 516: „Nun habe ich leider weder Ihren letzten Roman noch den ‚Wang-lun' und auch nicht den Aufsatz über Epik bekommen. Könnten Sie sie mir schicken?"

> Lieber Doktor,
> […]
> Es handelt sich doch wirklich nur darum, eine Form zu finden, die für die Bühne dasselbe möglich macht, was den Unterschied zwischen Ihren und [Thomas] Manns Romanen bildet! Ich weiß nicht, ob dieses Bestreben bei dem sehr widerspenstigen Schauspielapparat deutlich genug herauskommt, meist löst es im Zuschauer ja nur dumpfe Angst aus. Ich weiß also nicht, ob Sie selber z.B. schon sagen könnten, diese Art Theater müßte etwa den *Wang-lun* oder den *Wallenstein* schon eher spielen können als das bisherige? Eine solche (wenn auch noch so zögernde) Bemerkung Ihrerseits würde mir natürlich am meisten nützen! […]
> Mit herzlichen Grüßen
> Ihr
> brecht[39]

Formal ähneln sich die bei Döblin und Brecht dargestellten Kämpfe dadurch, dass größtenteils nicht-motivierte Handlungen dargestellt werden; diese ergeben sich nicht aus den Charakteren, vielmehr werden Gedankenpositionen durchgespielt. Das In-eine-andere-Haut-Schlüpfen, das Brecht im *Dickicht der Städte* thematisiert, findet sich in Form unterschiedlicher Verwandlungen und Masken in *Die drei Sprünge des Wang-lun*. In beiden Texten erhalten die Zuschauer bzw. Leser kaum Aufklärung über die psychische Motivierung der Verhaltensweisen. Das geht so weit, dass Brechts Stück zum absurden Theater ins Verhältnis gesetzt wurde.[40] Die Figuren sind eigentümlich leer, eine Leere, die im Gespräch auch erörtert wird. Im *Dickicht der Städte* heißt es:

> GARGA: Endlich sehe ich einiges, wenn ich die Augen halb zumache, in einem kalten Licht. Ihr Gesicht nicht, Mister Shlink. Vielleicht haben Sie keines. […]
>
> GARGA: Ich habe gelesen, daß die schwachen Wasser es mit ganzen Gebirgen aufnehmen. Und ich will gern noch Ihr Gesicht sehen, Shlink, Ihr milchglasiges, verdammtes, unsichtbares Gesicht.[41]

Shlink ist gesichtslos. Ähnlich betonen zeitgenössische Rezensionen und Interpretationen von Döblins *Wang-lun* das „Schemenhafte" der Figuren. Der Roman zeige „nicht Individuen, sondern Typen, nicht Menschen,

---

39 Brecht, Brief an Döblin, Oktober 1928, in *Werke*, XXVIII, S. 315-16.

40 Vgl. Joachim Kaiser, „Brecht im absurden Dickicht", in *Süddeutsche Zeitung* vom 31.1.1963; Klaus-Detlef Müller, „Im Dickicht der Städte", in *Brecht Handbuch in fünf Bänden*, hg. von Jan Knopf, I: *Stücke* (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 113-28 (S. 118).

41 Brecht, *Werke*, I, S. 478. Beide Autoren experimentieren mit der Philosophie des Nicht-Handelns und Nicht-Widerstrebens. Da die politische Situation jedoch nicht dieselbe ist, kommen sie zu unterschiedlichen Ergebnissen. Tatlow weist nach, dass Brecht das *Taoteking* gelesen hat, und beruft sich dabei u.a. auf den eben zitierten Ausspruch Gargas: „Ich habe gelesen, dass die schwachen Wasser es mit ganzen Gebirgen aufnehmen." Im *Wang-lun* heißt es: „Nicht handeln; wie das weiße Wasser schwach und folgsam sein." (WL, S. 82); vgl. Antony Tatlow, *The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan* (Bern u.a.: Peter Lang, 1977), S. 458-59.

sondern Figuren, dem Menschenbild täuschend ähnlich nachgestaltete Puppen".[42] Die schemenhaften Figuren haben fiktionsintern ein Bewusstsein dieser Leere, können gerade dadurch aber unterschiedliche Verhaltensweisen annehmen und ähneln in diesem Punkt der Konstruktion von Figuren im epischen Theater. Dort werden Typologisierungen der Figuren als Reaktion auf Psychologisierungstendenzen des europäischen Theaters vorgenommen.

Die Möglichkeit des Handelns als ein Anderer wird früh im Roman thematisiert (WL, S. 27-28). Wang erscheint mehrmals unter falschem Namen, er führt ein „Doppelleben" (WL, S. 48), später kann er sich „in einen Kriegs- und Rachedämon" verwandeln, wobei die Verwandlung durchaus wörtlich gemeint ist (WL, S. 322).[43] Darüber hinaus aber äußert Wang sich explizit zu seiner Leere. Die Leere, die hier innerfiktional über ein Figurenbewusstsein in den Text eingebracht wird, ist gleichzeitig kennzeichnend für die Figurenkonzeption selbst:

> Die obdachlosen Geister müssen von mir abweichen, denn ich bin selbst leer, ein vergilbtes Blatt, ein Drache aus Papier, bunt bemalt und mit einer Heulsirene im Maul, wie ihn die Leute im Süden vor Leichenzügen tragen. So bin ich, dass ich selbst Schrecken vor mir erlebe, wenn man mich ruhig auf einem Stein sitzen lässt, dass ich mich für einen schwirrenden Kwei halte, der einen frischen Menschenkörper sucht. (WL, S. 163)

Brecht stellt in seinen Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst fest:

> Die Charaktere werden durch bestimmte Masken bezeichnet […]. Der Artist bringt zum Ausdruck, daß er weiß, es wird ihm zugesehen. Er sieht sich selber zu. […] Der Artist hat sein Gesicht als ein leeres Blatt verwendet, das durch den Gestus des Körpers beschrieben werden kann. Der Artist wünscht offenbar, dem Zuschauer fremd, ja befremdlich zu erscheinen. Er erreicht das dadurch, daß er sich selbst und seine Darbietungen mit Fremdheit betrachtet. Dadurch bekommen die Dinge, die er vorführt, etwas Erstaunliches.[44]

Im *Wang-lun* ist vom „vergilbten Blatt", bei Brecht vom „leeren Blatt" die Rede, und beide Male ergeben sich durch diese Leere Vorteile für die Figur bzw. die Konzeption der Figur.

In einem weiteren Stück Brechts spielt die chinesische Einfärbung eine Rolle. *Der gute Mensch von Sezuan*[45] führt ein Experiment mit Parabel-

---

42 Roland Links, *Alfred Döblin*, S. 44.

43 „Als Wang vor ihm stand, mit eingefallenem Gesicht, blutunterlaufenen Augen, verwandelt in einen Kriegs- und Rachedämon, nur Gehirn und Arm zu seinem berüchtigten Gelben Springer, erschrak Ngoh derart, dass ihn Wang an dem Wams festhalten mußte." (WL, S. 322)

44 Brecht, *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst*, in *Werke,* XXII, S. 151-155 (S. 151-52).

45 Das Stück ist zwischen 1939 und 1941 entstanden. Der Vorentwurf *„Fanny Kress" oder „Der Huren einziger Freund"* von 1927/28 enthält bereits die Verkleidung der Prostituierten in ei-

charakter vor. Die Götter sind auf die Erde gekommen, um zu prüfen, ob die Welt so bleiben kann, wie sie ist. Das ist der Fall, wenn genügend gute Menschen gefunden werden. Zum Glück reicht, nach Abänderung der Versuchsanordnung, *ein* guter Mensch aus, um die Tragfähigkeit der Welt unter Beweis zu stellen. Das Problem Shen Tes, des guten Menschen, ist, dass sie *zu* gut ist und niemandem eine Bitte abschlagen kann. Deshalb wird ihr im Stück von anderen Figuren der Rat gegeben bzw. es wird ihr „*soufflier*t", sich auf ihren „Vetter" zu berufen.[46] Shen Te sieht ein, dass sie sich allein nicht wehren kann: „SHEN TE *langsam, mit niedergeschlagenen Augen*: Ich habe einen Vetter" (S. 190), der „gestrenge Herr Shui Ta" (S. 191). Die Erfindung des Vetters, der mit Hilfe einer Maske und einer geschickten Verkleidungsstrategie im Text bzw. auf der Bühne zum Leben erweckt wird, ist für den vorliegenden Zusammenhang relevant. In einem Zwischenspiel, das „vor dem Vorhang" gespielt wird, heißt es: „*Shen Te tritt, in den Händen die Maske und den Anzug des Shui Ta, auf und singt.* […]", dann: „*Sie legt den Anzug des Shui Ta an und macht einige Schritte in seiner Gangart.* […]" und schließlich „*Sie setzt die Maske des Shui Ta auf und fährt mit seiner Stimme zu singen fort*" (S. 220). Damit ist die Transformation von Shen Te in Shui Ta abgeschlossen. Nach Kleidung und Maske, die die Schauspielerin in der Rolle der Shen Te hier anlegt, übernimmt sie auch Gestik und Stimme, die der erfundenen Figur Shui Ta adäquat sind. Die Regiebemerkungen fordern die gestische Spielweise des epischen Theaters geradezu ein, wenn Shui Ta „*einige Schritte in seiner Gangart macht*", das Gehen also demonstrierend vorgeführt wird.[47]

Brecht wählt mit Maske und Verkleidung eine Möglichkeit, die man zum Gebrauch der chinesischen Masken bzw. zu Formen des japanischen No-Spiels ins Verhältnis setzen kann.[48] Verkleidungen finden dort wie hier

---

nen Tabakhändler mit dem Ziel, anderen Prostituierten zu helfen; vgl. Brecht, in *Werke*, VI, S. 280: „Die Hure verkleidet sich als Mann (Zigarrenhändler), um ihnen allen zu helfen."

46 Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, in *Werke*, VI, S. 175-279 (S. 188 und S. 190). Im Folgenden unter Angabe der Seite im Text zitiert.

47 Am Schluss des Stückes gestatten die Götter Shen Te, ab und zu die Doppelrolle zu spielen, da permanentes Gutsein ohne dieses Hilfsmittel nicht möglich sei. Zur Funktion der Maske in Brechts Stück als „Kunst der Anpassung und Verstellung", die hier „dem Überleben" dient, vgl. Frank Thomsen, Hans-Harald Müller, Tom Kindt, *Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006), S. 285.

48 Im japanischen No-Theater gibt es den maskierten Hauptdarsteller Shite und den Gegenspieler Waki mit oder ohne Begleitung. Selbsteinführungen der Figuren und inhaltliche Erklärungen des Stücks sind üblich. Die Masken können im Stück gewechselt werden, aber nur einmal, während in *Der gute Mensch von Sezuan* mehrmals Verwandlungen stattfinden. Im No-Spiel darf der Hauptdarsteller die Maske während des Stücks auf- und absetzen, eine Vorschrift, die auch für das chinesische Theater gilt. Der Nebendarsteller soll dem Hauptdarsteller Gelegenheit bieten, das eigene Ich-Drama vor dem Publikum zu entwickeln. Im fernöstlichen Theater sind auch Umkehrungen des Geschlechts erlaubt und üblich, allerdings darf nur die Frau von einem Mann gespielt werden und nicht umgekehrt

auf offener Bühne statt, also sichtbar für den Zuschauer, so dass die Verkleidung *als* Verkleidung präsent ist. Der Schauspieler steht sozusagen neben der Rolle, die er im Lauf des Stücks erst annimmt; der Illusionsbildung wird so entgegenwirkt. In *Der gute Mensch von Sezuan* geschieht dies in potenzierter Form, da nicht der Schauspieler bzw. die Schauspielerin sich ankleidet, sondern sozusagen eine Maske über die erste Rolle gezogen wird, indem Shen Te sich als Shui Ta verkleidet. In der Forschung ist von der Schizophrenie, der Personenspaltung Shen Tes die Rede.[49] Diese Psychologisierung der Rolle führt aber zu falschen Schlüssen. Auf der Bühne wird kein Sowohl/Als auch, sondern ein Entweder/Oder gezeigt. Dabei ist das Theater- oder Rollenspiel für die Schauspielerin selbst, die mit der Verkleidung gewisse Vorteile verbindet, ebenso offensichtlich wie für die Zuschauer.

Das, was Shen Te nach anfänglichem Zögern in Brechts Stück gelingen wird, wird in Döblins *Die drei Sprünge des Wang-lun* gewissermaßen erst angedeutet. In der Forschung ist zwar nicht von „Schizophrenie" wie bei Brecht die Rede, aber von den „ausnahmslos zwiespältig gezeichneten" Figuren,[50] wobei auch das nicht den Kern der Figurenzeichnung trifft. Im Roman ist mehrmals von der Erfindung bzw. der Schöpfung eines ersehnten Doppelgängers die Rede, so auch an zentraler Stelle, genau in der Mitte des Romans. Es handelt sich um eine Szene zwischen Ma-noh und Wang, in der die beiden ihr Verhalten als Anführer von Geheimbünden und ihr Durchsetzungsvermögen gegeneinander abwägen:

> [Ma-noh] „Es besteht ein gewisser Unterschied zwischen meinem lieben Freund Wang, als er auf dem Nan-kupaß zu einem Entschlusse kam, und mir."
>
> [Wang] „Welcher? Es gibt keinen Unterschied da. Nur den, den ich mir damals sehnlich und mit ganzer Seele gewünscht hatte: daß jemand wie ein Doppelgänger von mir neben mir stünde und mir alles erleichterte. Ich greife jetzt nach dir. Ich verstehe dich. Ich bin ein weiter Beutel, in den du werfen kannst, was du willst." (WL, S. 248)

– das gerade aber ist in Brechts Stück der Fall. Vgl. Tschong Dae Kim, *Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens* (Diss. Heidelberg, 1969), S. 95-113, besonders S. 100-01. Zur praktischen Umsetzung der Masken auf der Bühne vgl. Gerda Baumbach, „Die Maske und die Bestie oder Die Primitivität der westlichen Schauspielkunst. Brechts Verwendung von Theatermasken", *Maske und Kothurn*, 42, H. 2-4 (2000), 209-40.

49 Joost spricht in Bezug auf die Doppelrolle Shen Tes von „Personenspaltung", Sokel von „Schizophrenie". Vgl. Jörg-Wilhelm Joost, Klaus-Detlef Müller, Michael Voges, *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung* (München: Beck, 1985), S. 287-88; Walter H. Sokel, „Brechts gespaltene Charaktere und ihr Verhältnis zur Tragik", in *Tragik und Tragödie*, hrsg. von Volkmar Sander (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971), S. 381-96 (S. 393).

50 Vgl. Zhonghua Luo, *Alfred Döblins „Die drei Sprünge des Wang-lun", ein chinesischer Roman?*, S. 117.

Ma-noh aber nimmt das Angebot – anders als Shen Te – nicht an. „Ich bedarf keines weiten Beutels", antwortet er.

Wie hängen nun die hier geschilderten Formen der Maske und des Doppelgängers mit dem chinesischen Lokalkolorit zusammen? Aus Brechts Notizen zu *Der gute Mensch von Sezuan* geht hervor, dass er oberflächliches China-Kolorit zu vermeiden suchte, die „Gefahr der Chinoiserie" müsse bekämpft werden.[51] Was Brecht übernimmt, ist demnach nicht in erster Linie das Chinesische als Chinesisches, Exotisches. In anderem Zusammenhang hat Brecht ebenfalls Bedenken, „zu chinesisch"[52] zu wirken, und zwar mit den Masken in der Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises*. Brecht will dort unbedingt Masken verwenden, diese sollen aber gerade nicht das Chinesische betonen. In der Folge wird Brecht mangelndes Lokalkolorit vorgeworfen werden, zumindest von der fernöstlichen Germanistik.[53] Dem Vorwurf der Chinoiserie sieht er sich also keineswegs ausgesetzt – ganz im Gegenteil. Das ist bei Döblin anders: Rezensionen betonen, er habe aus reiner ‚Chinoiserie', aus reinem Exotismus in seinem Roman China dargestellt: „Könnte sein Geistiges nicht auch unter europäischem Himmel sich begeben, ist's durchaus vom Ostrande Asiens bestimmt? […] Europäisches Mittelalter böte ihm ausgespanntesten Raum. Aber auch Döblin war vom Rausch der Exotik gelockt".[54]

Dem ist entgegenzuhalten, dass statt eines „Rausches der Exotik" bei beiden ein Interesse an Strategien der Verfremdung vorherrscht. Beide verwenden Formen der Verfremdung, die ihnen die eigene Literatur nicht gleichermaßen zur Verfügung stellt. Döblins Roman wie Brechts Theaterstück betonen den prozesshaften Charakter, den Gedankengang, den der Leser bzw. Zuschauer re-konstruieren soll. Nach Muschg kann man Sätze aus Liä Dsis *Wahrem Buch vom quellenden Urgrund* leitmotivisch auf Döblins Roman beziehen, die eine Art These des Romans bilden: „Die Welt erobern wollen durch Handeln, misslingt. Die Welt ist von geistiger

---

51 *Materialien zu Brechts „Der gute Mensch von Sezuan"*, hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 11.

52 Vgl. Joachim Tenschert, „Über die Verwendung von Masken", in *Materialien zu Brechts „Der kaukasische Kreidekreis"*, hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, [4]1974), S. 108: „In einem Probennotat heißt es: ‚Es wird eine Maske für die Weigel (Gouverneursfrau) ausprobiert. Zunächst wird eine Ganzmaske angeboten. Sie ist sehr schön, wirkt aber zu chinesisch. Außerdem geht verloren die Benutzung des Lächelns im Gespräch mit dem Adjutanten. Brecht möchte das erhalten haben. Man einigt sich auf eine verhältnismäßig kleine Maske: Nase und Augen.'"

53 Vgl. zu diesem Aspekt Ulrich von Felbert, *China und Japan als Impuls und Exempel. Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch*, S. 111-12.

54 Rezension von Camill Hoffmann, in *Das Kunstblatt* 2 (1918), 158-160, zitiert nach Ingrid Schuster, Ingrid Bode (Hg.), *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, S. 42.

Art, man soll nicht an ihr rühren. Wer handelt, verliert sie; wer sie festhält, verliert sie.“[55] Der Roman endet mit einer Frage: „Stille sein, nicht widerstreben, kann ich es denn?“ (WL, S. 495) Der letzte Satz korrespondiert mit dem Anfang, verleiht dem, was dazwischen liegt, einen parabelhaften Charakter: drei Sprünge, drei Widerrufe, die Unmöglichkeit, die Idee des Nichtwiderstrebens in die Praxis umzusetzen. Der Widerspruch bleibt über das Ende des Romans hinaus gültig.

Für Brechts Schlüsse sind offene Fragen typisch. In *Der gute Mensch von Sezuan* wird – auch das ein bekanntes Dramenmittel bei Brecht – der Epilog von einem Schauspieler gesprochen, der sich direkt ans Publikum wendet. Ein solcher Illusionsbruch findet in Döblins Roman zwar nicht statt, aber vielleicht ist ein Irrtum symptomatisch, der Lesern und Interpreten unterläuft. Sie legen die Schlussfrage falschen Figuren in den Mund, etwa dem zu diesem Zeitpunkt toten Wang-lun.[56] Die Frage, mit der der Roman endet – „Stille sein, nicht widerstreben, kann ich es denn?“ – wird meist ohne Nennung des Sprechers bzw. der Sprecherin zitiert,[57] vermutlich ist auch das symptomatisch: *Wer* spricht, ist nicht von Belang, da nicht konsistente Figuren das Geschehen bestimmen. Wichtig ist vielmehr, dass eine Frage programmatisch ins Zentrum gerückt wird und über den Schluss hinaus virulent bleibt. Programmatisch ist die Platzierung des richtigen Gedankens in offener Form am Schluss des Romans. Programmatisch ist vermutlich auch die fehlende Konsistenz der Figur, die diesen Satz ausspricht.

55 Vgl. Muschg, *Nachwort des Herausgebers*, S. 487-88.

56 So Rolf Selbmann, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Dichters von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994), S. 166.

57 Nach Muschg „verklingt“ das Buch in der oben zitierten Frage, vgl. Walter Muschg, *Nachwort des Herausgebers*, S. 487. Bei Luo heißt es: „Am Ende des Romans läßt Döblin […] eine pointierte Frage ertönen: ‚Stille sein, nicht widerstreben, kann ich es denn?‘“; vgl. Wei Luo, *„Fahrten bei geschlossener Tür“*, S. 61. Beide umgehen es so, den Sprecher zu benennen.

Writing History: Why *Ferdinand der Andere* Is Called *Wallenstein*

STEFFAN DAVIES

Döblin's assertion that his *Wallenstein* should have been called "Ferdinand der Andere" has been widely accepted. This chapter establishes that Wallenstein holds a central place in the novel, and that Döblin's interests in fact shifted from Wallenstein when he began writing in 1916, to Ferdinand by the novel's completion in 1919/20 (I). Re-establishing Wallenstein's importance re-emphasises the historical in a text that challenged the genre of the historical novel: Döblin did not break with the genre's basic principles, but pressed them further than before, undermining the 'historicist' belief that the past imparts meaning (II). The chapter then examines Wallenstein's significance in Döblin's context as an army doctor in the First World War (III). Finally it examines the influence of Germany's most prominent Wallenstein – Schiller's dramatic character – on Döblin, using marginalia in Döblin's copy of Schiller as a guide to the two works' common themes (IV).

Döblins Behauptung, dass sein *Wallenstein* „Ferdinand der Andere" hätte heißen müssen, hat in der Literaturwissenschaft breite Zustimmung gefunden. In diesem Kapitel wird dementgegen festgestellt, dass Wallenstein einen zentralen Platz im Roman einnimmt und dass Döblins Interessen sich in der Tat während des Schreibprozesses 1916-1919/20 von Wallenstein auf Ferdinand verlagerten (I). Mit der Bedeutung Wallensteins wird auch die Bedeutung des Historischen in einem Text betont, der für die Gattung Historischer Roman eine Herausforderung darstellte. Döblin brach nicht mit den Grundprinzipien dieser Gattung, sondern er forderte mehr von ihnen als zuvor und untergrub damit den ‚historistischen' Glauben, dass die Vergangenheit Bedeutung vermittelt (II). Des Weiteren wird die Bedeutung Wallensteins im Kontext von Döblins Dienst als Militärarzt im Ersten Weltkrieg untersucht (III). Zum Schluss wird der Einfluss des bekanntesten deutschen Wallenstein – des Schiller'schen – auf Döblin betrachtet. Anhand von Randnotizen in Döblins Schillerexemplar werden die Themen erläutert, die beiden Texten gemeinsam sind (IV).

"Das Buch müßte eigentlich heißen 'Ferdinand der Andere'. Ich wußte es. Aber 'Wallenstein' bezeichnet die Zeit und die Umstände" (SLW, p. 309). Döblin's judgement in *Epilog* (1948) on *Wallenstein*, his novel begun in 1916 "[im] Donner von Verdun" (ibid.) and published in 1920, has

become a leitmotiv of subsequent interpretations.[1] Günter Grass spoke of "[das] Buch 'Wallenstein' […], das eigentlich 'Ferdinand der andere' heißen müßte",[2] and Klaus Müller-Salget observes wryly that "dieses Buch [trägt] den Namen des Feldherrn mit eben der Berechtigung wie die Geschichte vom Franz Biberkopf den Namen der Bahnstation Berlin Alexanderplatz".[3] *Epilog* was not the first text to point out Ferdinand's importance: Lion Feuchtwanger commented in a review: "daß der Roman 'Wallenstein' heißt, ist eigentlich eine Irreführung",[4] and a survey of German-Jewish authors published in 1922 described Ferdinand as the novel's "hero".[5] Döblin himself claimed in 1921 that Ferdinand had been the "centre" of his work on the book,[6] and in 1929 he described Ferdinand as "die eigentliche menschliche Leitfigur des Werks".[7]

These comments redress a misconception invited by the novel's published title – that it is focused solely and consistently on Wallenstein – and they open up a fruitful reading of the text as a clash between the hard-headed realm of politics, facts, and history, represented by Wallenstein, and an introverted world of emotion, fantasy and imagination represented by his antagonist Ferdinand. Wallenstein, according to *Epilog*, is "[der] Anführer und Kommandeur der Fakten, […] der Tatsachenmensch, der Kulissenschieber der Historie"; Ferdinand "setzte ich ins Gespräch mit den allmächtigen Fakten. Er antwortete auf den Donner. Ergebnis? Er gibt es auf" (SLW, p. 309). Yet the pronouncements in *Epilog* are as dangerous as they are attractive; they are informative but they also misinform, and the extent to which they have been accepted as authoritative is surprising. Testing their accuracy is not merely an exercise

---

1 The phrase is sufficiently well-known that it has also been misquoted: "Ferdinand und andere" (Richard Christ, "Zum Spätwerk Alfred Döblins", *Aufbau*, 13 (1957), 618-24 (p. 619) and, misquoting Christ in turn, "Ferdinand und der Andere" (Louis Huguet, "Ferdinand II et ses doubles dans le roman d'Alfred Döblin 'Wallenstein'", *Acta Germanica. Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes*, 17 (1984), 115-41 (p. 115).

2 Günter Grass, "Über meinen Lehrer Döblin", *Akzente*, 14 (1967), 290-309 (p. 291).

3 Klaus Müller-Salget, *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung* (Bonn: Bouvier, 1972), p. 165. There is further agreement with Döblin's sentiment in Dieter Mayer, *Alfred Döblins Wallenstein. Zur Geschichtsauffassung und zur Struktur* (Munich: Fink, 1972), pp. 64 and 152; Simonetta Sanna, *Selbststerben und Ganzwerdung. Alfred Döblins große Romane* (Berne: Lang, 2003), p. 119; and Friedrich Emde, *Alfred Döblin. Sein Weg zum Christentum* (Tübingen: Narr, 1999), p. 67. For an opposite view, see Adalbert Wichert, *Alfred Döblins historisches Denken* (Stuttgart: Metzler, 1978), pp. 60-70.

4 Lion Feuchtwanger, "Wallenstein", *Die Weltbühne*, 17, no. 21 (May 1921), 573-76 (p. 575), also in *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, ed. by Ingrid Schuster and Ingrid Bode (Bern: Francke, 1973), p. 95.

5 Ernst Blass, "Alfred Döblin", in *Juden in der deutschen Literatur*, ed. by Gustav Krojanker (Berlin: Welt, 1922), pp. 71-75 (pp. 72-73).

6 *Der Epiker, sein Stoff und die Kritik*, SLW, p. 33.

7 *Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein"*, SLW, p. 186.

in pedantic correction; it reveals parallel and interlinked examples of how Döblin wrote the past, both (in his novel) recounting a major event in German history, and (in his attempts to influence its reception) telling the story of his own creativity as an author.

I

There are, of course, good reasons to agree with Döblin's analysis of his novel. Wallenstein's first appearance is late and ostentatiously subtle (W, p. 166), whereas Ferdinand has been present since the opening episode. At the end, the focus is not on Wallenstein's death (which has already taken place) but on Ferdinand's, and many of the intervening episodes concentrate not on Wallenstein, but on pressures facing the Emperor. Their characters do indeed differ along the lines suggested in *Epilog*. Wallenstein channels the physical power of his army: "Hinter ihm vierundzwanzigtausend Männer" (W, p. 242). He becomes one and the same as the immense force he wields through it: "Aus Böhmen kam er heraus, ohne Zeit für Worte und Blicke, ein nackter Leib der Gewalt, schamlos wie ein Säugling" (W, p. 289). Ferdinand is passive and retiring, conducting his affairs through intermediaries and in consultation with advisers (not least his confessor Lamormain), and demonstrating "zunehmende Fremdheit in der gewohnten Umgebung" as the novel progresses.[8] When he does take major political decisions, they are risky, costly excursions into an uncontrollable outside world: when he resolves to dismiss Wallenstein at Regensburg (1630), he keeps the decision to himself for a while, "um mich daran zu weiden. Denn sobald ich es herausgesetzt habe, wird man es umgehen und erklären und wird seine Torheiten und Roheiten über meinen Entschluß häufen" (W, p. 460). Wallenstein is supremely assertive in his discussion with Meggau and Harrach about raising an army (W, pp. 198-202); conversely Vienna just slips into accepting his plan: "niemand am Hofe hatte den Schritt verhindern können; keiner hatte ihn gehen wollen, bewußt schloß man die Augen und tat ihn" (W, p. 220). Wallenstein dies the death he died in history; Ferdinand's end is pure fiction.

Despite these differences – or, indeed, because of them – Wallenstein and Ferdinand are complementary characters, as Döblin's alternative title suggests: not just 'Ferdinand der Zweite', but "Ferdinand der Andere".[9]

---

8 Mayer, p. 152.

9 See also SLW, p. 337 ("Ferdinand, der andere"), and Huguet, "Ferdinand II ", pp. 116-29. Huguet's arguments for Wallenstein as Ferdinand's "double" undermine his claim that Wallenstein does not fulfil "un rôle fondamental dans le roman" (p. 116).

Each desires strength; each fails to achieve it. Wallenstein's restlessness, cleverness, determination and might bring him nothing but an ignominious end; Ferdinand, on the other hand, wields "[das] Ultramaximum der Kraft" thanks to Wallenstein, but (in a paradox that fascinated Döblin) he dismisses him, renouncing that power at the very moment when it could have been most effective.[10] Ferdinand needs Wallenstein. His dilemma in Book One is that he has defeated the Bohemians, but owes the victory to Maximilian of Bavaria. Maximilian demands, and is granted, the Palatine electoral dignity in reward. Ferdinand feels trapped (W, p. 74). To escape, he engages Wallenstein in Book Two, but his *Flucht nach vorn* does not solve his problems: it binds his fate to Wallenstein's and provokes another vision of entrapment, this time by a monstrous millipede.[11] Only Wallenstein's final dismissal and impending death release Ferdinand from the millipede's power in another dream (W, p. 694). The two characters' stories are thus interwoven from the novel's beginning to its end; their "Polarität […] bestimmt auf weite Strecken die Romanhandlung".[12] Although the focus shifts away from Wallenstein in Books Four and Five, he returns to prominence with the plot against him in Book Six. His death paves the way for Ferdinand's (W, pp. 714/732) and is thus, like his rise, inherent in the novel's structure. Observing Wallenstein's burial, Ferdinand feels "ein großes Bedürfnis nach Schlaf […]. Es wäre möglich gewesen, daß er ohne Widerstand hinstarb" (W, p. 725); eight pages later Ferdinand has, indeed, been killed, and the novel ends. Döblin brought Ferdinand's death forward to be associated with Wallenstein's (the historical Ferdinand died of natural causes in 1637), just as the historical Slawata, Wallenstein's cousin and enemy, did not die in a delirious last-minute effort to stop the assassins at Wallenstein's door (W, pp. 712-14), but in old age in 1652.

Within this complementary relationship, Wallenstein develops through his association with Ferdinand. Book Two, "Böhmen", introduces him as a Bohemian: as Governor of Prague, he builds his fortune by exploiting

---

10 *Der Epiker, sein Stoff, und die Kritik* (1921), SLW, p. 34; see Erwin Kobel, *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch* (Berlin: de Gruyter, 1985), pp. 206-10.

11 W, pp. 217-19; also W, pp. 583 and 628. On the comparison of Wallenstein with other animals in the novel, see Mayer, pp. 71-72. Döblin also invokes a "Tausendfuß", albeit with different connotations, in the preface to *Berge Meere und Giganten*: BMG, pp. 7-9.

12 Gabriele Sander, *Alfred Döblin*, Reclams Universal-Bibliothek, 17632 (Stuttgart: Reclam, 2001), p. 149. According to Neil Donahue, the novel's other figures "revolve" around an "antipodal tension between […] pathetic passivity and prevarication in Ferdinand, and brute force, cunning, and acquisitive, resolute action in Wallenstein": Neil H. Donahue, "The Fall of Wallenstein, or the Collapse of Narration? The Paradox of Epic Intensity in Döblin's *Wallenstein*", in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. by Roland Dollinger, Wulf Koepke and Heidi Thomann Tewarson (Rochester, NY, and Woodbridge: Camden House, 2004), pp. 75-92 (pp. 83-84).

his countrymen, not least as part of a consortium which leases the Prague Mint and devalues the currency beyond repair (W, pp. 166-72). His Bohemian power-base consolidated, he now leaves with great pomp for Vienna, where he has the arrogant confidence to stay with a Jew, Bassewi, and further embarrasses the city by showering its citizens with gifts (W, pp. 208-13). Ironically, given that his compatriots consider him a traitor, the narrative describes him from a Viennese perspective as "der Böhme" (e.g. W, pp. 203, 219) and "der böhmische Herr" (W, p. 222). Raising the army for Ferdinand provokes a change. Book Three keeps some references to "der Böhme", especially where he is contrasted with Vienna, (e.g. W, pp. 242-43 and 266), but these are interspersed with Imperial titles, so that he is now defined by the Empire: "der Herzog",[13] "der Generalissimus" (W, p. 286), "[m]ein/der General" (W, pp. 266, 269). In Book Three, Wallenstein leaves Prague for Eger to spread his influence around the Empire, but this book also marks the high tide of his power. Dismissed at the Diet of Regensburg he returns, full circle, to Prague. The second generalate is a pale imitation of the cycle of the first, and it is narrated more firmly from a Viennese perspective. Wallenstein abandons Prague to its Saxon invaders and begins to reassemble the army in Znaim; he travels to Vienna for another audience, but: "Nicht wie beim Antritt des ersten Generalats, mit zwanzig Karossen […]. Sondern geräuschlos mit zwanzig Mann Bedeckung und drei Leibwagen" (W, p. 558). The consequence of his second fall from grace is not a return to Prague, but death on the run at Eger. At the beginning of Book Three, Wallenstein calls the shots: "Noch einige Wochen blieb der Friedländer in Prag, dann brach er nach Eger auf, wo er sein Hauptquartier aufschlug". He places himself close to the Austrian border but stays in contact with his partners in crime from the Mint, straddling Bohemia and the rest of the *Reich* (W, p. 237). By contrast, when he stays in Bohemia in the parallel passage that opens Book Six, he does so reactively, retreating into safety in defiance of Vienna's orders (W, p. 591).

This narrative shift away from an initially active, powerful Wallenstein is matched by a shift of authorial interest from Wallenstein in 1916 to Ferdinand by 1919, after the end of the First World War. Such a shift is suggested by the manuscript: there, Book One, entitled "Maximilian von Bayern" in the first edition, has the heading "Ferdinand der Andere",[14] the

13 W, pp. 238, 239, 250, 258 and *passim*; cf. W, p. 220: "Nach Prag ging Wallenstein als Herzog von Friedland". Wallenstein is also frequently called "der Friedländer" (W, pp. 237, 241, 244, 247, 250, 253 and *passim*); he owned Friedland before, but the label now has added significance as he has been raised to the rank of Duke.

14 Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N. (hereafter: DLA), A:Döblin 97.7.476.

title also used for a preprint of the opening episode.[15] "Das Gesicht des Werkes enthüllt sich erst bei der Arbeit":[16] we may conjecture that Döblin came to place even heavier emphasis on Ferdinand later on, called Book Six "Ferdinand", and thus had to find a new title for Book One. His preparatory notes for the novel, a disordered pile of often detailed research, show a colossal amount of work on Wallenstein (often abbreviated to "W"): notes about his life, about the army and military campaigns, about the generals and their men, means of supply and artillery, about his financial dealings (reproduced in the novel, e.g. W, p. 219).[17] As his work progressed, however, the initial interest waned. In July 1918, as he completed Book Four, he complained that "ich werde sehr von religiösen Gedankengängen heimgesucht und irre von meinem Stoff ab".[18]

Accordingly, it was in texts of the early 1920s that Döblin insisted most firmly and one-sidedly on Ferdinand's unique predominance and the primacy of fantasy in his novel. According to *Bemerkungen zu "Berge Meere und Giganten"* (1924), he had been unsure of how to finish the novel when he brought it back to revolutionary Berlin in November 1918; he had invented a fantastical end for Ferdinand that was "ein glatter Bruch. Das ist nicht mehr der 'Wallenstein', sondern etwas Neues" (SLW, p. 50). But this text itself came at the height of Döblin's shift of interest towards Ferdinand, and it attempts to steer the novel's reception the same way. It is disingenuous in not mentioning the account of Wallenstein's death, almost certainly also written in Berlin.[19] The same can be said of *Der Epiker, sein Stoff und die Kritik* (1921), an angry response to a reviewer's criticism of Ferdinand: "Das Zentrum meiner innerlichen Arbeit an diesem Buche 'Wallenstein' war aber […] Ferdinand. Um dessen Seele geht es".[20] Later reflections on the novel's genesis, further away from the

15 Alfred Döblin, "Ferdinand der Andere. Aus einem Roman", *Das junge Deutschland*, 1, no. 11/12 (1918), 345-46.

16 *Der Bau des epischen Werks* (1929): SÄPL, p. 235.

17 DLA A:Döblin 97.7.487-94; see also Jochen Meyer, *Alfred Döblin 1878-1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Marbacher Kataloge, 30 (Marbach, 1978), pp. 150-55.

18 Döblin to Wilhelm Lehmann, 12 July 1918, Br II, p. 27.

19 Mayer, pp. 15-16, observes that the quality of the paper in Döblin's manuscript drops about half way though Book Six (at W, p. 664: "Wie schlimm stand es…"), probably indicating the point at which he returned to Berlin and no longer had army stationery at his disposal; it was often on the same inferior paper that Döblin wrote after the winter of 1918. Josef Quack, *Geschichtsroman und Geschichtskritik. Zu Alfred Döblins "Wallenstein"* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), pp. 246-54, supplies the context many other studies lack for some of the authorial comments on *Wallenstein*.

20 SLW, p. 33. Döblin's phrase "Um dessen Seele geht es" quotes the review (by Friedrich Burschell in *Der Neue Merkur*) verbatim: *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, p. 85.

high tide of interest in Ferdinand, were more balanced. In 1929 Döblin acknowledged a process whereby Ferdinand had taken over:

> Und wer ist dann Ferdinand II. *geworden*? Die *andere* Figur *neben* Wallenstein, nein, die eigentliche menschliche Leitfigur des Werks! Sie wird *Zug um Zug erst in das schreckliche Spiel getrieben*, und dann wird sie aktiv – und – geht.[21]

In notes on his work for lectures in exile in the late 1930s, written as Europe seemed once again to be gearing up for war, he wrote that "die Welt, der Staat[,] Krieg wird in den Vordergrund gerückt, […] und die Seele des Krieges, Wallenstein der furchtbar kalte Täter und Tote". Ferdinand, "der [o]hnmächtige Kaiser", stood "ihm gegenüber" and "läßt sich von ihm tragen".[22] Comments in the 1950s emphasised their complementarity: according to notes written in 1951 for a dictionary of Catholic authors, "ich […] stellte zwei Hauptfiguren nebeneinander, um die sich diese gesamte, brodelnde Welt ballte".[23]

II

Wallenstein's centrality is an argument for the core importance of history in a work that challenged the genre of the historical novel.[24] Wallenstein represents a world of facts, action and power – the hard world of history – from which Ferdinand shies away, even if the view of an ahistorical, imagined Ferdinand, "[im] Gespräch mit den allmächtigen Fakten" and thus not a part of them, does require some qualification. (Ferdinand is involved in identifiable historical events for much of the text; his paralytic weakness in government was attested in Döblin's sources,[25] and his

---

21 *Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein"*, SLW, p. 186 (my emphasis).

22 SLW, p. 222; the notes are difficult to date conclusively, but may well have been used for lectures early in 1938 (see SLW, pp. 621-22. 'Täter und T*ö*ter' suggests itself as an alternative reading of the manuscript (DLA A:Döblin 97.7.294). Döblin commented in February 1937: "Mit Schaudern sehen wir, was sich jetzt in der Welt vorbereitet. Mehr als je müssen wir [freien Schriftsteller] da sein! Die Kanonen werden donnern und werden sich als die wahre Stimme der Welt gebärden" (*[Verbrannte und verbotene Bücher]*: SPG, p. 345).

23 SLW, p. 337; see also Döblin to Henry Regensteiner, 26 May 1950, Br II, p. 353.

24 The question 'is *Wallenstein* a historical novel?' has dominated critical discussion of the text: for a summary, see Wulf Koepke, *The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels* (Woodbridge: Camden House, 2003), pp. 104-13. Wichert (n. 3) emphasises the place of history and historical thought in Döblin's oeuvre as a whole.

25 *Allgemeine Deutsche Biographie*, ed. by Rochus Freiherr von Liliencron and others, 56 vols (Leipzig: Duncker & Humblot, 1875-1912), VI, pp. 660-64. This view of the historical Ferdinand has been challenged: see Erwin Kobel, '"Bald im luft, bald im keller, nie auf der erden.' Kaiser Ferdinand der Andere in Döblins 'Wallenstein'", *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2001), 237-62 (pp. 238-40). Kobel's article contests the notion of a wholly 'imagined' Ferdinand.

"immobility" compared to Wallenstein is partly attributable to their respective historical functions, one the centre of Habsburg government, the other a general on campaign.)[26] Before starting *Wallenstein*, Döblin had also tried out other historical themes after the success of *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915), beginning a novel on the Peasants' War,[27] and considering work on the 1848/49 Revolutions and on medieval Byzantium before he was captivated by Wallenstein, a "deutsches politisches [Thema]".[28] His own account of the novel's early genesis – that his imagination was triggered by an advertisement for a "Gustav-Adolf-Festspiel" in Bad Kissingen in 1916 – is counterbalanced by the fact of this purposeful search through other historical themes, but it, too, places an active, powerful warrior, not a passive Ferdinand, at the start of the creative process.[29] The development of Ferdinand as the novel progresses thus reflects a shift in Döblin's attitude as he wrote, and it bears witness within one text to the unfolding "crisis of *Historismus*" in the early twentieth century.[30] History and historians had enjoyed a unique status as "Identitätspräsentierer, Erklärer, Sinndeuter und Zukunftsformer" in Imperial Germany,[31] but the First World War shattered this widespread faith in the power of the historian to represent the past accurately and fully, and in the power of the past to give meaning and order to the present.[32] The emphasis on Ferdinand in *Epilog* in 1948 comes from a parallel context: Wolfdietrich Rasch observed the same year that *Wallenstein* "den heute,

---

26 "Im 'Wallenstein' stand einer und bewegte sich nicht": *Epilog*, SLW, p. 309.

27 Meyer, *Alfred Döblin*, pp. 145-47.

28 Döblin to Albert Ehrenstein, 9 October 1916, Br I, p. 92; cf. Döblin to "Herwarth Walden" (pseud., i.e. Georg Lewin), 10 May 1915, Br I, p. 72; Döblin to Walden, 20 November 1915, Br I, p. 78; and preface to *Die Nonnen von Kemnade* (1923), DHF, p. 106.

29 *Der Epiker, sein Stoff und die Kritik*, SLW, p. 30; cf. *Der Bau des epischen Werks*, SÄPL, p. 232.

30 On *Historismus*, see Georg G. Iggers, *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*, 2nd edn (Middletown: Wesleyan University Press, 1983), esp. pp. 7-13, and Friedrich Jaeger and Jörn Rüsen, *Geschichte des Historismus. Eine Einführung* (Munich: Beck, 1992). On its "crisis": Bernd Hüppauf, "The Historical Novel and a History of Mentalities: Alfred Döblin's *Wallenstein* as an Historical Novel", in *The Modern German Historical Novel: Paradigms, Problems, Perspectives*, ed. by David Roberts and Philip Thomson (New York: Berg, 1991), pp. 71-96 (pp. 82-85), and, at greater length, Ulrich Kittstein, *"Mit Geschichte will man etwas". Historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918-1945)* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), pp. 63-102. The concept of a "crisis of *Historismus*" does require some care, as challenges to 'historicist' methods and assumptions (see Jaeger and Rüsen, pp. 141-60) provoked little, if any, sense of crisis within the historical *Zunft*.

31 Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, 2nd edn, 2 vols (Munich: Beck, 1991), I, p. 592. Nietzsche famously targeted the national obsession with the historical in his second *Unzeitgemäße Betrachtung* in 1874.

32 For one of many critiques of historical 'objectivity' between the World Wars, see Döblin's *Der historische Roman und wir* (1936): SÄPL, pp. 301-03.

nach dem zweiten Weltkrieg, allgemein bewußtwerdenden 'Abschied von der bisherigen Geschichte' gestaltend vorwegnimmt".[33]

Döblin departed from *Historismus* and the nineteenth-century historical novel that developed under its wing, but not from history per se. *Wallenstein* is "antihistoristisch", but not "antihistorisch";[34] it is 'writing history', if not in a hitherto conventional form. What it did avoid were the 'sense-giving' elements of the nineteenth-century historical novel that Döblin considered to be the genre's fatal weaknesses: a rounded story crafted by an omniscient narrator, and characters with whom the reader is invited to identify, whose personalities develop artificially through the constructs of the plot. "Man erzählt nicht, sondern baut", Döblin had insisted in the "Berlin Programme" of 1913 (SÄPL, p. 122); "gedichtete Psychologie ist ein Unfug", he declared four years later (SÄPL, p. 125). The division between past and present, necessary if the past is to inform the present, he likewise declared null and void: "Es ist vollkommen gleichgültig […] ob der Epiker im Präsens, Imperfektum oder Perfektum schreibt".[35] War in *Wallenstein* is not a parallel, exemplary experience, illustrative of other conflicts, but an unending, chronologically indeterminate world of war. Wallenstein himself, a *homo faber*, organiser and adept businessman, is too modern to inhabit a distanced past.[36] The paintings on the walls of his palace are not of ancestors, representatives of where his dynasty has come from (after all, the historical Wallenstein was socially a *homo novus*, and he springs as if from nowhere into Döblin's text); instead, his visitor sees unrelated great men from long-lost antiquity, Caesar, Alexander the Great, Hannibal, and Joseph in Egypt, individual emblems of an ambition aimed into the future (W, p. 198). In a further break with tradition, Wallenstein does not appear as a national unifier manqué, a common view of him in nineteenth-century *kleindeutsch* historiography. There is some talk of his ambition to act in Germany "nach französischem Muster […]: ein Land, ein König" (W, p. 379), of which Döblin appears to have approved (Kobel speculates that this is what attracted him

33 Wolfdietrich Rasch, "Döblins *Wallenstein* und die Geschichte", in *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze* (Stuttgart: Metzler, 1967), pp. 228-43 (p. 242). The reference is to Alfred Weber, *Abschied von der bisherigen Geschichte* (Hamburg, 1946). Rasch's essay and Döblin's *Epilog* appeared together in *Alfred Döblin zum 70. Geburtstag*, ed. by Paul E. H. Lüth (Wiesbaden: Limes, 1948). In a letter to Lüth on 15 July 1948, Döblin expressed great approval of Rasch's essay: Br I, pp. 338-39.

34 Klaus R. Scherpe, "'Ein Kolossalgemälde für Kurzsichtige'. Das Andere der Geschichte in Alfred Döblins 'Wallenstein'", in *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, ed. by Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich and Klaus R. Scherpe (Stuttgart: Metzler, 1990), pp. 226-41 (p. 227).

35 *Der Bau des epischen Werks* (1928): SÄPL, p. 224.

36 Kobel, *Alfred Döblin*, p. 204.

to the figure),[37] but he is portrayed with greater consistency as a profiteer who ruined the Empire. His vision turns out in truth to be one of "ein einiges deutsches Reich, eine einige Knechtung" (W, p. 388).[38]

"[*Wallenstein*] sollte eigentlich – trotz aller und aller historischen Genauigkeiten – kein 'historischer Roman' sein".[39] Döblin's rejection of the traditional historical novel is, at the same time, a statement of the genre's most basic principle: the historical novel is an interpretation of the past, which uses historical facts and sources without accepting any of the historian's obligation to stick to them. No matter how realistic its style, or how many historically accurate facts it contains, no historical novel (or drama) is a 'history'. *Wallenstein* pressed this principle further than before. Reality there does not lie in facts (or what are taken to be facts), but beyond them.[40] Döblin's description of writing a novel is consistently one of researching widely and deeply for inspiration, but of then transcending the sources to construct something new: "Der wirklich Produktive […] muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit".[41] He was thus dismissive of authors who were content to "sniff at" ("beschnüffeln") reality instead of using it productively;[42] *Wallenstein* was not to be "Geschichte im Abklatsch".[43] But his technique also made facts an inherent part of the creative process: "Tatsachenphantasie", the compound he coined in 1913 (SÄPL, p. 123), suggests that the 'reality' achieved by the author is not independent of the sources, but built on them. Döblin's progress on *Wallenstein* depended heavily on access to libraries, in Strasbourg and, during a month's convalescent leave in 1917, in Heidelberg,[44] and his debt to 'historicist' historiography as a

37 Ibid., p. 205; see also *Der Dreißigjährige Krieg* (1919), SPG, p. 56, and *Überfließend von Ekel* (1920/1921), DM, p. 111. In *November 1918* Wallenstein is invoked to describe a recurring moment in German history where forceful, centralised leadership could take over but does not: N II/1, pp. 303-04.

38 Cynicism and vindictiveness are Wallenstein's hallmarks in the short story *Der Feldzeugmeister Cratz*: EB, pp. 297-99.

39 *Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein"*, SLW, p. 186

40 Rasch, p. 233, describes the novel as a "Geschichtsroman jenseits des Historismus"; see also Eberhard Lämmert, "Dreimal Wallenstein. Differenzen der Sinngebung zwischen Historiographie und Roman", in *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, ed. by Klaus E. Müller and Jörn Rüsen (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997), pp. 568-87 (pp. 579-83).

41 *Der Bau des epischen Werks* (1928), SÄPL, p. 219; see also ibid., p. 232, and *Der historische Roman und wir*, SÄPL, p. 311.

42 *Der Bau des epischen Werks*, SÄPL, p. 222.

43 *Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein"*, SLW, p. 186.

44 Meyer, pp. 20-21; Oliver Bernhardt, *Alfred Döblin* (Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007), pp. 51-53.

mine of knowledge and inspiration is evident from the list of his sources (W, pp. 740-47). Döblin may have claimed in 1921 that he had put aside the facts of the Thirty Years War as quickly as he had amassed them (SLW, pp. 30-31), but in truth they were not so simply discarded. The difference from past tradition was not as much rejection of the facts as extreme proximity to them. Döblin wrote in *Epilog* that he was "verliebt, begeistert von diesen Akten und Berichten"; he would have preferred to use them "raw", as in that supposedly original, uninterpreted form they had been "echt und vollkommen".[45]

Consequently, the novel's world is historical. It brims with facts, discernible (if not explicitly labelled) events, chronological sequences, and elements of authorial interpretation.[46] Many of the 'facts' are invented, but they are half-truths or plausible untruths, making not for fiction as much as for unstable history.[47] The novel's historicity is blurred by a variety of different means. Facts can be correct, but inappropriately deployed: Döblin used sources on periods earlier and later than the 1620s to construct his description of Vienna in Book One, including in the cityscape a church pulled down in 1529.[48] Mixing fact and fiction lends credibility to the fictions: Slawata was not involved at the historical scene of his cousin's death, but accounts of the event do tell of a valet who challenged the murderers as they approached Wallenstein's room.[49] Other staple features of these accounts lend further credibility to Slawata's death in this scene, notably the assassins' shouts, "Es lebe Ferdinand!" "Wer ist gut kaiserlich?", "Viva la casa d'Austria!" (at the banquet where Ilow, Trzka, Kinsky and Neumann are killed), and, in truncated form, "Schelm, du mußt sterben!" (W, pp. 713-15).[50] History is made mythical. The list of

45 SLW, p. 309. *Der historische Roman und wir* (SÄPL, pp. 291-316) pits the "Echtheit" of the novel against the facts of historiography.

46 Quack (n. 19) argues at length that these attributes qualify *Wallenstein* as 'historical'.

47 Rasch, p. 231, speaks of an "unlösbare Verschmelzung historisch faktischer und erfundener Bestände zu einer bruchlosen Einheit".

48 W, p. 67; see ibid., p. 864, and Scherpe, p. 229.

49 Frantz Christoph Khevenhiller, *Annales Ferdinandei*, 2nd edn, 12 vols (Leipzig: Weidmann, 1721-26), XII, col. 1162; Christoph Gottlieb von Murr, "Beyträge zur Geschichte des berühmten kaiserlichen Generalissimus Albrechts, Herzogs von Friedland", in *Die Hauptquellen zu Schillers Wallenstein*, ed. by Albert Leitzmann (Halle a.S.: Niemeyer, 1915), pp. 73-114 (p. 101); Friedrich Christoph Förster, *Albrechts von Wallenstein, des Herzogs von Friedland […] Briefe und amtliche Schreiben, aus den Jahren 1627 bis 1634*, 3 vols (Berlin: Reimer, 1828-29), III, p. 315.

50 Khevenhiller, XII, cols. 1161-62; Murr, pp. 96 and 102; Förster, III, pp. 313 and 315. Döblin's "Es lebe Ferdinand!" is cited in these sources in Latin ("Vivat Ferdinandus!"). Förster, III, p. 315, gives the assassins' words to Wallenstein as "Du mußt sterben!", commenting that the long speech in Khevenhiller, which includes the word "Schelm", "klingt mehr wienerisch als irländisch, und mag eine spätere Erfindung seyn".

Gustav Adolf's ships heading towards Germany at the beginning of Book Five uses historical data from Droysen's biography of Gustav, but it also echoes the conventions of ancient epic, notably the catalogue of ships in Homer's *Iliad*, and by rearranging Droysen's list in order of size, Döblin turned the raw fleet into an ordered phalanx.[51] The imagery used to describe the characters is made up in part out of attested facts – "der Bastard" (Mansfeld: W, p. 253), "die Mantuanerin" (the Empress Eleonore: W, pp. 324, 362-67, and 381), and the nouns seen above as substitutes for "Wallenstein" – but other similarly phrased epithets, notably the descriptions of Wallenstein as a dragon, are entirely fictitious. In Trautmannsdorf's case, Döblin inflated accounts of an unappealing physical appearance into actual deformity, establishing him as "der verwachsene Graf" and "der Bucklige".[52] Epithets whose factual status differs are used side by side, for example: "Im bischöflichen Garten unter den kaiserlichen Gemächern lief der Abt [Anton(ius) Wolfrath, Bishop of Vienna] mit dem verwachsenen Grafen" (W, p. 474). Historical events have both factual and fictional consequences. The Edict of Restitution, for example, bears both on the real lives of the Protestants ("In diesen Wochen stieg das Geschrei vertriebener Familien zu Tausenden Malen aus südlichen und nördlichen Teilen des Reiches zum Himmel auf") and on the imagined relationship between Ferdinand and Wallenstein ("einen Triumph empfand [Ferdinand] über Wallenstein: er hatte sich über ihn erhoben, hatte ihn besiegt": W, p. 367).

It is thus not only for the characters that "everything is ambiguous".[53] For the reader, too, little explicit orientation is offered in the novel's world. Not only Wallenstein, but the novel as a whole, is "unfaßbar wie ein Aal" (W, p. 188). As has been said of Flaubert's *Salammbô* (1862), the text "challenges our will to understand, and frustrates any desire we might

---

51 W, p. 485; cf. Homer, *Iliad*, II. 484-877, and Johann Gustav Droysen, *Gustaf Adolf*, 2 vols (Leipzig: Veit & Co., 1869-70), II, p. 80: "Das Admiralschiff – wenigstens das größte Orlogschiff – war der Merkur, der besetzt war mit 32 Kupfer- und Eisenstücken von 24-3pfündigem Kaliber; die Andromeda führte 18 Geschütze; Apollo 20, Westerwik 26, Regenbogen 13, der Storch 12, der schwarze Hund 8, der Pelikan 20, der Papagei 10, der Delphin 12 Geschütze."

52 W, pp. 412 and *passim*; Trautmannsdorf is described as "verwachsen" on his first appearance in the novel (W, p. 39). Cf. W, p. 860, *Allgemeine Deutsche Biographie*, XXXVIII, p. 534 ("er besaß weder ein einnehmendes Aeußere, noch die glatten Formen des Höflings"), and Wilhelm Hyacinth Bougeant, *Historie des dreyßigjährigen Krieges und des darauf erfolgten Westphälischen Friedens*, trans. by Friedrich Eberhard Rambach, 4 vols (Halle: Gebauer, 1758-60), II, p. 465: "In einem aus Münster geschriebenem Briefe heisset es: 'Der Graf von Trautmannsdorf ist ein sehr grosser und dabey sehr heßlich gebildeter Mann, er hat eine stumpfe Nase, die Augen liegen ihm tief im Kopf, er sieht sehr mürrisch aus, und trägt eine abscheuliche Peruque, die ihm auf den Augen sitzt'".

53 Rasch, p. 238.

have to reduce the complexity of experience to a single meaning".[54] The past does not automatically generate meaning; on the contrary, piling up 'facts', at its most extreme in the form of lists – of army regiments (W, pp. 252, and 277-81), or of Gustav Adolf's fleet – is *dis*orientating.[55] By analogy, religion in many facets is a vital component of the novel, but there is little sense there that Thirty Years War is a 'war of religion', that religion has a causal or heuristic function beyond its significance for individuals and individual groups. The narrative appears to reproduce the author's experience for the reader, creating the illusion that "der Leser macht […] den Produktionsprozeß mit dem Autor mit":[56] a great deal of material is present, but there is no obvious framework into which it fits, or any single perspective from which to interpret it.[57] Connecting the novel's threads and episodes into continuous themes and plots is ostensibly left up to the reader. No help is to be found in dates, and little in formal titles, two of the devices conventionally used to mark up and locate historical narrative; as Trautmannsdorf laments, "es ist […] nicht klar, gegen wen der Herzog Krieg führt".[58] Time progresses, but its passing is marked in terms whose frame of reference is relative rather than absolute, such as the cycle of the seasons.[59] The novel's opening sentence is an example both of the quasi-historical world and of the relative chronology by which the reader is drawn into it: "Nachdem die Böhmen besiegt waren, war niemand darüber so froh wie der Kaiser" (W, p. 9). The sentence has a clear historical ring: we are confronted with two of history's classic subjects – rulers and battles – narrated in the past tense, and there is an implied causal link between the victory against the Bohemians and the Emperor's mood. But the reader joins the story *in medias res*: knowledge of

54 Anne Green, *Flaubert and the Historical Novel: Salammbô Reassessed* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), p. 116. Green also points out (ibid.) that "orthodox historical" and "mystical" causes of events are mixed together in *Salammbô*. In *Der Epiker, sein Stoff und die Kritik*, SLW, pp. 28-29, Döblin implies approval of *Salammbô* and disappointment at Flaubert's later insistence on the novel's historical accuracy.

55 Harro Müller, "'Die Welt hat einen Hauch von Verwesung'. Anmerkungen zu Döblins historischem Roman 'Wallenstein'", *Merkur*, 39 (1985), 405-13 (p. 411); see also Ursula Kocher, "Totaler Krieg. Zu Alfred Döblins Roman 'Wallenstein'", in *Geschlossene Formen*, ed. by Ralph Kray and Kai Luehrs-Kaiser (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), pp. 61-76 (pp. 63-64).

56 *Der Bau des epischen Werks* (1928); SÄPL, p. 235. See also Kocher, pp. 62-64.

57 See Rosmarie Zeller, "Polyphonie des Krieges. Der Dreißigjährige Krieg in Döblins *Wallenstein*", *Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft*, 9 (1999), 157-80 (p. 179), and Hans Vilmar Geppert, *Der 'andere' historische Roman. Theorie und Struktur einer diskontinuierlichen Gattung*, Studien zur deutschen Literatur, 42 (Tübingen: Niemeyer, 1976), pp. 111-14.

58 W, p. 252; see Kocher, p. 66.

59 Zeller, p. 165; Mayer, pp. 208-16.

when 'the' Bohemians were defeated, and of which Emperor is meant, is assumed. Paradoxically such a technique demands heavy recourse throughout the text to the reader's own historical knowledge.[60] In the opening episode it is from such prior knowledge that we are most likely to decode the references to "der Kaiser" or "der Pfalzgraf" and understand their significance. Despite repeated references to Bohemia as the land of Hus, we are not told *who* Hus was; with the burial of the Bohemian nobles after the Saxon invasion of Prague we learn that "Plötzlich war die Schlacht am Weißen Berge – nicht geschlagen" (W, p. 546), but the episodes to which this corresponds, at the beginning of Books One and (especially) Two, do not associate the term "White Mountain" with the Bohemians' defeat. "Tatsachenphantasie", demanded of reader and author alike, relies on common knowledge of the facts.

III

"'Wallenstein' bedeutet die Zeit und die Umstände": the title points in part to the First World War, the conflict that intensified the "crisis of *Historismus*" and in which Döblin conceived and wrote the novel. Döblin volunteered for service in December 1914 and was an army doctor in Alsace-Lorraine from 1915 until the Armistice in 1918, first in Saargemünd (Sarreguemines), and later (from August 1917) in Hagenau. He described working on the novel in his top-floor room in Saargemünd and taking the manuscript downstairs every night in case of air raids;[61] according to an interview in 1931, "mein 'Wallenstein' entstammt ganz und gar der Realität. Ich habe den üblen Krieg mitgemacht".[62] Wallenstein himself is war incarnate, "ein nackter Leib der Gewalt" who "wollte Gewalt mit [Gustaf] reden" (W, pp. 289 and 574), "die Seele des Krieges" (SLW, p. 222). Interpreters of the novel have consistently linked it to the First World War: it is "von dieser furchtbaren Zeit […] geprägt" (W, p. 939), "ein um drei Jahrhunderte zurückprojezierter [*sic*] Roman des Krieges von 1914, der wie keiner seit dem 30-jährigen ein Chaos hinter sich ließ".[63] Critics who argue Wallenstein's importance in the work have

60 Louis Huguet, "De l'histoire au mythe. Le roman d'Alfred Döblin *Wallenstein*", *Le texte et l'idée*, 6 (1991), 137-73 (p. 137), notes that although Döblin was not attempting to reconstruct history (unlike Flaubert in *Salammbô*), 'la compréhension de *Wallenstein* […] exige toutefois la connaissance des faits marquants de la guerre de Trente Ans'.

61 *Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein"*, SLW, p. 185; on the air raids on Saargemünd, see Döblin to Walden, 16 November 1916, Br I, pp. 92-93.

62 *Gespräche über Gespräche*, SLW, p. 203.

63 Ferdinand Lion, "Bemerkungen über Alfred Döblin", *Die Neue Rundschau*, 33 (1922), 1002-13 (p. 1006n).

tended to emphasise the profits he makes from war, calling him an "Inflationsgewinnler vom Format eines Stinnes, ein Finanzgenie",[64] and declaring that "lange bevor Krupp vor Verdun *sein* großes Geschäft machte, investierte Wallenstein sein Vermögen in Rüstungsgeschäfte".[65] Döblin himself described his Wallenstein as "ein moderner Industriekapitän, ein wüster Inflationsgewinnler, ein Wirtschafts- und […] strategisches Genie".[66]

At the same time it is important – if also difficult – to pinpoint more exactly the nature of Döblin's participation in the First World War. There can, of course, be no doubting the upheaval and discomfort that the move to Alsace-Lorraine caused him, or that the War, and the revolutions that followed it in Germany, proved to be a deep and lasting trauma, expressed recurrently in his subsequent writings. His polemical anti-Allied tone at the beginning of the War did not leave him completely (it recurs in *Drei Demokratien*, published in *Die Neue Rundschau* in February 1918),[67] but the conflict's realities, notably the death of August Stramm in September 1915 and contact with soldiers from the front line at Verdun in early 1916, made him more critical of it and more withdrawn from its politics.[68] Nonetheless, he did not see frontline action or the extreme horrors of battle experienced by others. Not finding the time to write (see Br I, p. 83) was hardly the greatest deprivation on the Western Front in 1916; his situation in well-ordered hospitals in Alsace-Lorraine compared extremely favourably with that of, say, Georg Trakl, driven to suicide in 1914 by his experience as a medic in the aftermath of the Battle of Grodek.[69] Döblin's hospital was initially designated to treat cases of internal and infectious diseases, not battle injuries, and when it was converted to an "Etappenlazarett" before the Verdun offensive, it was still further up the chain of military hospitals and further away from the front line than a

64 Alfred Döblin, *Wallenstein*, ed. by Manfred Beyer (Berlin-Ost: Rütten & Loening, 1970), p. 852.

65 Grass, p. 299; see also Leo Kreutzer, *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933* (Stuttgart: Kohlhammer, 1970), pp. 55-57, and Xuelai Xu, *Zur Semantik des Krieges im Romanwerk Alfred Döblins*, Theorie und Forschung, 167 (Regensburg: Roderer, 1992), pp. 39-43.

66 *Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein"*, SLW, p. 186. See also the emphasis on "die großen Geschäfte" and the abuse of the Bohemian Mint in *Der Dreißigjährige Krieg*, SPG, pp. 50-52.

67 SPG, pp. 33-44; see *Reims* (December 1914), SPG, pp. 17-25, and Döblin's telegram to Walden, 22 February 1915, Br I, p. 66: "hurrah die russen in der tinte – herzlich doeblin".

68 Döblin to Walden, 21 September 1915, Br I, pp. 75-76; in March 1916 he wrote that the "Eroberer von Douaumont", quartered in the town, "erzählen von den ungeheuren, von uns kaum ausdenkbaren Strapazen der Lagerung in nassen Wäldern, des Hungerns und Dürstens beim Vorrücken, weil keine Küchen nachkommen (tagelang!), Wassertrinken aus Granatlöchern, in denen Grundwasser erscheint" (to Walden, 29 March 1916, Br I, p. 84).

69 Bernhardt, p. 49.

"Feldlazarett".[70] Likewise the hospital at Hagenau was a "Seuchenlazarett".[71] Döblin's letters recount combat experienced from afar: "Mit den Ohren haben wir die Schlachten um Verdun hier mitgekämpft", "die Schrapnellwölkchen konnte ich erleben wie an der Front einer".[72] *Epilog* describes "wochenlang Kanonendonner von Verdun herüber", thunder *from* Verdun (SLW, p. 309). His distance from battle and his exposure to wartime diseases – in 1919 he recalled the "dozens" he had seen die of the Spanish flu (KS I, p. 244) – may well account for the fact that there are more descriptions of epidemics, executions, the devastation of civilian life, and the aftermath of battle in *Wallenstein* than there are of battles themselves.[73] The Battle of Lützen and Gustav Adolf's death are dealt with in a handful of lists and disjointed sentences (W, p. 585); the auto-da-fé of a Jew and his wife, which has nothing inherently to do with war, is described in gruesome detail and at length (W, pp. 436-42). A further important theme of Döblin's letters is his sense of frustration, incomprehension and powerlessness as an individual in such a massive conflict.[74] Even the army's court-martial process, he recalled in *Ferien in Frankreich* (1926), had been a mystery to him. He had appeared before a tribunal as an expert medical witness, a "Scheinsoldat" in the presence of "real soldiers", and he left with little grasp of he situation: "es war eine ganz unverständliche Prozedur mit Worterteilen, Vorlesen von Bestimmungen, automatisch trocknes Zitieren von Zeugenaussagen, die einen ganz weltfremden Stil hatten […] gleich nach meiner Aussage entließ mich das Gericht".[75] An attempt to secure better food for his patients in Saar-

---

70 Döblin to Walden, 17 January 1916, Br I, p. 82. See *Handbuch zur deutschen Militärgeschichte 1648-1939*, ed. by Gerhard Papke and Wolfgang Petter, 6 vols (Munich: Bernard & Graefe, 1979-81), III, part 5, pp. 267-68 and 275-77.

71 Matthias Prangel, *Alfred Döblin*, Sammlung Metzler, 105, 2nd edn (Stuttgart: Metzler, 1987), p. 37.

72 Döblin to Walden, 29 March and 16 November 1916: Br I, pp. 84 and 93.

73 In *Der Dreißigjährige Krieg* Döblin cited epidemics, not violence, as the greatest danger to armies and local populations (SPG, p. 46). He caught typhus himself in March 1917.

74 See Ulrike Harnisch, "Sozialpsychologische Studien zu Alfred Döblins Roman 'Wallenstein'" (doctoral thesis, Freie Universität Berlin, 1971), pp. 64-68. Xu, pp. 35-37, is right to challenge and qualify Harnisch's findings, but his evidence does not of itself support his own claim that Döblin was "täglich mit Kriegsverletzten [und] Kriegstoten […] konfrontiert' (p. 36). Many of his examples of 'Kampfbeschreibung' (pp. 66-72) do not describe *battle* as such but other examples and images of violence. On the other hand, Döblin's correspondent here is significant: he may well have exaggerated his boredom in Lorraine for the eyes of Walden, editor of *Der Sturm* and a central figure of the literary circles Döblin had left behind in Berlin.

75 SLW, pp. 71-72. The memory of his helplessness recurs in *Die deutsche Literatur (im Ausland seit 1933)* (1938): "da hat man draußen das Unglück kennen gelernt, die hunderte Leichenn, die Armen, die einem in den Lazaretten durch die Hände gingen, man sah Flieger kämpfen

gemünd, recounted in the same text, had some success, but it entailed a similar run-in with the weight of military hierarchy, and resulted in his transfer away to Hagenau (SLW, pp. 72-73).

Döblin's complex attitude towards the First World War is mirrored in the genesis of *Wallenstein*. The novel was not written to expose the grim realities of war to a readership irresponsibly ignorant of them;[76] after all, the appeal to "truth" by Wilfred Owen in 1918 was the opposite of Döblin's idea of poetic "reality".[77] It was not anger or pacifism that Döblin developed after the tense excitement of the War's early months wore off; rather, he wrote to Walden that "die Spannung hat sich zur Langeweile besänftigt und geklärt, sozusagen".[78] *Wallenstein* does reflect its author's experience of war (in such facts as the danger and prevalence of disease), but in far larger part, and especially through its almost endless dimensions and the character of Ferdinand, it expresses his detachment from it, his inability to grasp the experience fully or interpret it consistently. At the same time it was also a means for him to divert his incomprehension and 'Scheinsoldatentum' into creativity as he constructed an imaginative, other war into which he entered as its author and creator. The Wallenstein material initially had the potential to parallel contemporary circumstances and be a means to interpret them: Döblin commented in 1923 that "der entschiedene massive politisch-militärische Wallenstein drängte alles rasch beiseite".[79] The shift in interest onto Ferdinand, on the other hand, shows him distancing himself from the sense that the First World War could be rationally interpreted, narrated, or understood.

IV

Wallenstein also "denotes the time and the circumstances" of the Thirty Years War: he was one of the foremost emblems of the greatest trauma in

---

und abstürzen, Bomben explodieren, Seuchen griffen Menschen in einem unvorstellbaren Maße an" (SÄPL, p. 338).

76 Döblin claimed in *Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein"* that he found none of the depictions of the First World War in the anti-war novels of the late 1920s (such as Remarque's *Im Westen Nichts Neues*, 1929) to be satisfactory: SLW, p. 185, cf. SLW, p. 595.

77 "All a poet can do today is warn. That is why the true Poets must be truthful": Wilfred Owen, *Selected Poetry and Prose*, ed. by Jennifer Breen (London: Routledge, 1988), p. 81. Similarly in a letter to his brother Harold on 23 September 1914, Owen recounted a visit to wounded soldiers in a French hospital and described their horrific injuries in words and sketches, writing that "I deliberately tell you all this to educate you to the actualities of the war": ibid., p. 101.

78 Döblin to Walden, 20 November 1915, Br I, p. 79.

79 Preface to *Die Nonnen von Kemnade*, DHF, p. 106.

German history before 1945. This was the largest and most potent theme that Döblin could have chosen for "meinen Schauplatz und meine Figuren":[80] tapping into the vast wealth of social memory and emotion associated with it fed and fired his imagination. The title made the text vivid, evocative and relevant in a way that that "Ferdinand" would not have done. Wallenstein also had another advantage, in that he had been the subject of intense, polemical historiographical debate over the course of the nineteenth century.[81] Although Döblin challenged the historiographical and literary traditions that had developed around Wallenstein, it was precisely those traditions that made him attractive to his purpose. They had made Wallenstein a rich and multi-layered figure: the fundamental questions of the historians' debates were still largely unresolved, so that Wallenstein was no less 'other' and his story not much less mysterious at the end of the nineteenth century than at its beginning. Wallenstein himself, then, had already proved impossible to grasp fully by conventional interpretation even before Döblin's interest switched to a still less fathomable Ferdinand. He was "dramatisch nicht darstellbar" (the dramatist, according to Döblin, fashions a closed, logical plot);[82] as such, the material had all the more potential to fire Döblin's imagination and to fit the associative, unguided and 'uninterpreted' style for which he strove as an author.

Among past interpreters, Wallenstein owed (and still owes) his prominence and his function as a representative of 1618-1648 first and foremost to Schiller; it was also in large part as a tragic hero that he, a Bohemian, became a figure of German culture and a "deutsches politisches Thema". Tapping into Wallenstein meant tapping into a figure irrevocably influenced by Schiller. Even so, Schiller's *Wallenstein* seems at first sight to be an unlikely source of inspiration for Döblin's novel. Döblin mocked Schiller's tragic hero under his pseudonym "Linke Poot" in 1920:

> […] das Ganze kommt mit den schon jetzt feststehenden Tatsachen nicht zusammen. Dies Wesen, unter einem barbarisch-rohen Kausalitätsgesetz bei Schiller vegetierend, mit Sternenglauben und sonstigem Brimborium der Entnervung: was hat es schon mit dem hoch gefeierten Wallenstein,

80 *Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein"*, SLW, p. 186.

81 See Holger Mannigel, *Wallenstein in Weimar, Wien und Berlin. Das Urteil über Albrecht von Wallenstein in der deutschen Historiographie von Friedrich von Schiller bis Leopold von Ranke* (Husum: Matthiesen, 2003), Kevin Cramer, *The Thirty Years' War and German Memory in the Nineteenth Century* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2007), pp. 94-140, and my own *The Wallenstein Figure in German Literature and Historiography 1790-1920*, Texts and Dissertations, 76 (London: MHRA, 2009, forthcoming).

82 *Überfließend von Ekel*, DM, p. 112; on drama versus epic, see (for example) *Bemerkungen zum Roman*, SÄPL, p. 124.

> Soldatenheros, Länderschreck des Vorspiels, der Vorgeschichte gemein. Ein glatter Bruch. Was erst mit dem historischen. […] Gegen Schillers türkischen Wallenstein tritt im siebzehnten Jahrhundert ein Geschöpf auf, dessen Charakterbild in der Geschichte geschwankt hat, das selbst nie schwankte, immer wusste, wo sein Vorteil war […].[83]

Later Döblin was to claim that he had envisaged Wallenstein "als einen böhmischen Renegaten, ganz und gar kein Schillerscher 'Held'".[84] The opening sentence of his essay on the Thirty Years War (1919), "Schon die abenteuerliche Zahl Dreißig erweckt phantastische Vorstellungen", pointedly objected to Schiller's invocation of "dreißig jammervolle Kriegesjahre".[85] Schiller's history of the Thirty Years War (1790-1792) might seem a better candidate as an influence on Döblin: Grass imagined Döblin as "einen faktenversessenen Leser dieser Chronik",[86] and its structure is akin to the novel's, with the deaths of Gustav Adolf and Wallenstein likewise closing off the narrative and ushering in a quick and cursory conclusion. Schiller's history is not, however, considered to be a proven source for the novel (see W, p. 746), and the clichés of a planning, idealistic, sense-seeking Schiller versus a haphazard, realistic, sense-defying Döblin have been applied to Schiller's history as well as his play.[87]

The more interesting connection between Döblin's novel and Schiller's drama is positive: the prominence and connotations that Wallenstein had acquired through Schiller were features not only to be attacked, but, like all other 'facts', to be built upon and used. Schiller was the source of much of the prior knowledge on which the novel relies:

---

83 *Überfließend von Ekel*, DM, pp. 111-12. Cf. the Prologue to Schiller's *Wallenstein*, lines 102-03: "Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt | Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte". Schiller's *Wallenstein* is quoted from Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, ed. by Gerhard Fricke and Herbert G. Göpfert, 5 vols (Munich: Hanser, 1959), vol. II. The Prologue is hereafter cited as *Prolog*, *Wallensteins Lager* as *Lager*, *Die Piccolomini* as *Picc*, and *Wallensteins Tod* as *Tod*, with scene and line numbers.

84 *Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein"*, SLW, p. 186; similarly, Hans-Albert Walter, "Zwischen Marx und Mystik. Alfred Döblin: 'Wallenstein'", *Frankfurter Hefte*, 21, no. 6 (1966), 430-32 (pp. 430-31).

85 SPG, p. 45; *Prolog*, l. 74. Schiller's history described the War as "ein dreißigjähriger verheerender Krieg" (*Sämtliche Werke*, IV, p. 366). Döblin's challenge to the image of thirty years' continuous warfare throughout Germany anticipated similar challenges by historians in the wake of the Second World War, e.g. Robert Ergang, *The Myth of the All-Destructive Fury of the Thirty Years' War* (Pococo Pines, PA: Craftsman, 1956), and S. H. Steinberg, *The 'Thirty Years War' and the Conflict for European Hegemony 1600-1660* (London: Arnold, 1966), chapter 3, esp. p. 91. Nonetheless, Döblin's judgement contrasts most strikingly not with Schiller, but with the totality of war invoked in his own novel. On 22 December 1915 he asked Walden whether he thought the War would turn into a "Siebenjähriger oder Dreißigjähriger Krieg" (Br I, p. 81), and he drew the same comparison again in a letter to Walden on 16 November 1916 (Br I, p. 93).

86 Grass, p. 297.

87 Ibid.

"Gerade weil Döblin voraussetzen kann, Schillers 'Wallenstein' sei bekannt, mag er sich umso unbekümmerter seiner Aufgabe als Romancier hingeben und 'schichten, häufen, wälzen, schieben'".[88] As a reviewer pointed out, the novel's Book One has the same structural function as the "Vorspiel" Döblin praised in the drama, as they both establish situations "aus denen die Notwendigkeit: Wallenstein hervorwächst".[89] There are thematic parallels, among them Wallenstein's dubious ambition to pacify and unite Germany, and the calculations in the "kleines astronomisches Kabinett" where his horoscope hangs on the wall (W, p. 403; cf. *Tod* I. 1). More importantly, just as nineteenth-century historiography was ultimately inconclusive in its judgement of the historical Wallenstein, so Schiller's dramatic Wallenstein is an open-ended figure, of the very kind preferred by Döblin as it left room for his imagination.[90] Not unlike Döblin, Schiller has been credited with getting as close to the 'real' Wallenstein as the historians, if not closer, yet he did so not by solving the historical mysteries surrounding him, but by intensifying them.[91] The dramatic Wallenstein's motives are muddied by the fact that all who describe them speak from a biased point of view: in F. J. Lamport's words, he is "not merely an enigma to the historian, and the object of radically different interpretations by his friends and enemies in the play; he is an enigma to himself".[92] Ambiguity reigns, with the drama confusing its audience as the novel does its readers.

Further thematic similarities between the two texts, and a possible debt to Schiller, are suggested by marginalia in Döblin's copy of the drama.[93] These notes can only be treated tentatively as they are difficult to read and, more seriously, to date: the edition itself is undated, and the

88 Kobel, *Alfred Döblin*, p. 190; cf. *Bemerkungen zum Roman* (1917), SÄPL, p. 124.

89 Herbert Ihering, *Berliner Börsen-Courier*, 20 September 1921: *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, p. 103. Schiller's drama was a regular point of reference for the novel's reviewers: see ibid., pp. 83, 88, 90-91, 96, 101, and 111, and Paul Friedrich, "Historische Romane", *Das literarische Echo*, 23 (1921), cols. 1373-81 (col. 1381).

90 See Mayer, *Wallenstein*, p. 90, Kobel, "Kaiser Ferdinand", p. 238, and Walter, p. 430.

91 Heinrich Ritter von Srbik, *Geist und Geschichte vom deutschen Humanismus bis zur Gegenwart*, 2 vols (Salzburg: Müller, 1950-51), I, p. 156, endorsed by Golo Mann, "Schiller als Historiker", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 4 (1960), 98-109, (pp. 108-09); also Theodor Schieder, "Schiller als Historiker", *Historische Zeitschrift*, 190 (1960), 31-54 (pp. 53-54). Schieder, pp. 49-53, does also warn against the temptation to read Schiller's drama as historiographical interpretation.

92 Friedrich Schiller, *"The Robbers" and "Wallenstein"*, trans. by F. J. Lamport (London: Penguin, 1979), p. 13.

93 DLA A:Döblin 97.7.633. The edition in question is Friedrich von Schiller, *Sämmtliche Werke in zwölf Bänden* (Leipzig: Reclam, [n.d.]), vol. IV. The page numbers in parentheses in this and the following two paragraphs refer to this edition. Angle brackets denote characters that were especially difficult to read and were subject to conjecture.

presence of different sets of markings, in ink, grey pencil and blue pencil, suggest that Döblin read and annotated the text on at least three different occasions, none necessarily during the preparation and writing of the novel. Nonetheless, the notes demonstrate broader factual knowledge which suggests other work on the material at the same time. At *Picc* II. 7. 1197 ("[der Suys tat] Was er schuldig war. | Er rückte vor"), he noted that "dies ist *nicht* wahr. Er aber später auch Feind Wallens[teins]";[94] earlier in the same scene he explained the play on words in "Albrecht *Wallenstein*, so hieß | Der dritte Edelstein in seiner Krone": "Lichtenstein Di[e]trichstein Wallenstein" (*Picc* II. 7. 1163; p. 61). Döblin noted the historical time-span in which the action of the play takes place – "22. Febr. 1634 - 25. Fb 1634" (p. 5) – though he also dated *Maria Stuart* and *Die Jungfrau von Orleans* similarly, and dated individual scenes in *Wilhelm Tell*. It is also difficult to imagine that in his voracious appetite for material on Wallenstein, Döblin would not have acquainted, or reacquainted, himself with the drama; reading it whilst planning his own *Wallenstein* (as well as sensing an opportunity to promote the novel) may well have inspired the attack on Schiller by "Linke Poot".

Many of Döblin's marginalia are lines and dots, but there are also some scenes where he summarises the action or the argument as it progresses, as if trying to get closer to the core of what is going on. Likewise there are parts of the drama where no mark was made for pages (including the Max/Thekla scenes, cf. DM, p. 111), so that those passages that are marked seem all the more significant. Döblin paid considerable attention to the scenes concerning the relationship between Wallenstein and Ferdinand, including *Lager* 11, whose theme is the soldiers' conflicting loyalties. He traced the issue in the showdown between Wallenstein and Questenberg. Where Questenberg mentions Wallenstein's failure to aid Bavaria, ("Umsonst! Es hört […]", *Picc* II. 7. 1078-81), a reference to Maximilian of Bavaria rare in the drama but common in the novel, Döblin commented as to why: "Herzog Max hat ihn vom Amte suspendieren lassen" (p. 59); at Wallenstein's protest that "ich hatte, was ihm [i.e. Ferdinand] Freiheit schaffen konnte" (*Picc* II. 7. 1176), he noted that Wallenstein "verlieh d[as] Heer" (p. 61). He traced the course of Countess Terzky's argument with Wallenstein in *Tod* I. 7, similarly a conflict over his loyalty to Ferdinand, in considerable detail.[95] Among Döblin's comments

94 Page 61; cf. Schiller, *Sämtliche Werke*, II, p. 1245.

95 Döblin read and marked this scene on at least two separate occasions as there are notes throughout in both blue and grey pencil; there is of course no concrete indication of when, or how close to each other, these readings were. Döblin's note at Wallenstein's speech, "Zeigt einen Weg mir an…" (*Tod* I. 7. 521), "Don Carlos, Philipp im Schlafgemach" (p. 113; cf. *Don Carlos*, III. 5), can be considered the product of another, third sitting: it is

are a reference to Wallenstein's "Ehrgeiz <&> Thatendrang" (at "Wie so ein Wortheld", *Tod* I. 7. 524, p. 113) and a note that he "Strahlt Ehrgeiz, <Spricht> Schuld ab" (at "Eh' mich die Welt…", *Tod* I. 7. 533, p. 114). Where the Countess reminds Wallenstein of the reality of his position – "Du bist des Hochverrats verklagt" (*Tod* I. 7. 542), Döblin noted that Wallenstein "muß sich verteidigen, d[ie] *Notwehr*" (p. 114), though as Wallenstein points out in his next speech ("Einst war mir dieser Ferdinand so huldreich…", *Tod* I. 7. 549-51), this will also constitute "'Treubruch gegen d[en] Nächst[en]" (p. 114). Wallenstein later comes around to the Countess's view ("Mißbrauch ichs [=dieses Amt], so mißbrauch ich kein Vertrauen…"), *Tod* I. 7. 573-78); Döblin summarised that rebellion would be "kein Mißbrauch des Vertrauens, die Not" (p. 114).

Döblin also took note of character traits that Schiller's Wallenstein shared, or was to share, with his. Given that his Wallenstein is a "tellurischer Geselle" whose elemental affinity with earth contrasts with Gustav Adolf's with water,[96] it is unsurprising that Döblin underlined Wallenstein's lines, "Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur, | Und zu der Erde zieht mich die Begierde" (*Tod* II. 2. 797): he labelled them "real" by contrast with the "ideal" content of the previous lines, and they reflected "Wall[enstein]s Gedanken & Gefühle" (p. 120).[97] Wallenstein's disintegrating relationship with the army also interested Döblin (cf., for example, W, pp. 670-77). He followed closely the implications of the gathering at Pilsen as Octavio describes them to Max: next to "Mein Sohn!" (*Picc* V. 1. 2343-50) he commented "1. Hinweis z[um] Zustand d[er] Armee. Wallenstein hat es herbeigeführt, mit d[en] Regiment[ern] d[er] vertraut[en] <Freunde Wall[ensteins]>"; he then observed "2. <B>eziehung des Heers" (at "Weswegen glaubst du", *Picc* V. 1. 2383-84), "3. Klausel da + wegen der Fälsch[un]g" (at "Des Illo trunkner Mut", *Picc* V. 1. 2396-97), 4. "Walle[n]s[t]ei[n] hat [e]s gesagt" (at "– Ich will dir also nun gestehn", *Picc* V. 1. 2413-16), and at Octavio's revelation that Wallenstein showed him treacherous letters from the Swedes and Saxons (*Picc* V. 1. 2425-29), "5. d[ie] Schriften" (pp. 92-93). Döblin was likewise interested in Wallenstein's interview with the 'Pappenheimer', noting that they were linked by an "Enges Band" by contrast with the "Undankbarkeit d[es] Kais[ers]" (at the Lance-Corporal's speech, "Das soll er nicht", *Tod* III. 15. 1938-44); Wallenstein's next speech (at "Was kümmerts Östreich", *Tod* III.

written in roman script with a finer pencil than the other grey notes on these pages, and its theme is different from the other marginalia.

96 SLW, p. 34; Kobel, *Alfred Döblin*, pp. 198-203.

97 This speech (*Tod* II. 2. 797-809) was also used as a motto for Frank Wedekind's *Erdgeist* (1913): Frank Wedekind, *Werke. Darmstädter Ausgabe*, ed. by Elke Austermühl, Rolf Kieser and Hartmut Vinçon, 8 vols (Darmstadt: Häusser, 1994-), vol. III.1, p. 401.

15. 1951-53) he glossed, "beruhigt sie <über> d[ie] <verbrech[erische]n> Mittel" and, further down (at "O daß mein Geist", *Tod* III. 15. 1956-59), "sucht sie zu gewinnen <auf> d[em] Grund <von> alt[en] Zeiten" (p. 151). Döblin did little, if any, preparatory historical work on Octavio Piccolomini, who is hardly mentioned in the novel except in his traditional role as the foreign, jealous, but unsuspected *spiritus rector* of the conspiracy against Wallenstein – a misleading image of the historical Octavio, amplified by Schiller among others.[98] It is thus all the more significant that he noted not only the points of Octavio's case against Wallenstein in *Picc* V. 1, but also his motives (at "In steter Notwehr", *Picc* V. 1. 2450-58): "1. Unterthanpflicht 2. Notwehr 3. Mut dem gut[en] Zweck" (p. 94).

In the mid-1920s Döblin reflected that he had "in einem Roman geistig eine Reise nach China gemacht, in einem anderen eine in den Dreißigjährigen Krieg, in einem dritten in eine utopische Zeit nach Grönland";[99] had he made this comment later he might well have added "eine Reise nach Berlin" to the list. The past, whether in literary or historiographical form, was one of several important 'others' that fired his creativity and which he populated with a mixture of fact and fantasy. Wallenstein was an important companion on Döblin's journey into the Thirty Years War, not least because he brought along with him a sizeable, but supremely flexible, collection of baggage.

98 W, pp. 661-62, 683, 696-702, 716; on Octavio, see Thomas M. Barker, "Ottavio Piccolomini (1599-1656): a Fair Historical Judgement?", in *Army, Aristocracy, Monarchy: Essays on War, Society and Government in Austria, 1618-1780*, East European Monographs, 106 (Boulder: Social Sciences Monographs, 1982), pp. 61-111.

99 *Deutsche Zustände – Jüdische Antwort* (1924?), SLW, pp. 65-66.

‚Linke Poot hat sich entschlossen zu sprechen': Die poetologische Kooperative der Erzähler „Linke Poot" und „Alfred Döblin" in den *Schriften zu Politik und Gesellschaft*

BARBARA WILDENHAHN

Basing its analysis on narrative theory, this chapter asks why Döblin published as a journalist under a pseudonym as well as under his own name. "Alfred Döblin" and "Linke Poot" are shown to be two distinct characters, whose modes of expression make them complement each other. "Linke Poot" experiences the Weimar Republic at close hand and writes in a manner that already marks him out as the type of epic narrator that Walter Benjamin would identify in *Berlin Alexanderplatz* in 1929; on the other hand "Alfred Döblin" persistently points towards the author who shares his name, and towards programmatic use of the written word. This relationship is not only significant for Döblin's journalism. The division of the author-subject made possible there is a first practical realisation of the creative partnership between the modern novelist and the epic principle of collectivity, a partnership which Döblin's *Der Bau des epischen Werks* would later define as a prerequisite of the epic novel.

Der Beitrag geht der Frage, warum Döblin seine Publizistik sowohl unter eigenem Namen als auch unter Pseudonym veröffentlicht, unter erzähltheoretischen Prämissen nach. „Alfred Döblin" und „Linke Poot" werden dabei als zwei unterschiedlich entworfene publizistische Charaktere erkennbar, die sich der Form ihrer Sprachlichkeit nach ergänzen: Während „Linke Poot" die Weimarer Republik am eigenen Leib erfährt und in einer Weise erzählt, die ihn schon als den epischen Erzähler profiliert, den Walter Benjamin 1929 aus *Berlin Alexanderplatz* herauslesen wird, verweist „Alfred Döblin" nachhaltig auf den gemeinsamen Autor und die programmatische Verwendung von Schrift. Dieser Zusammenhang gewinnt eine über die Publizistik hinausreichende Bedeutung für Döblins Werk: Denn durch die in der Zeitung mögliche Spaltung des Autorsubjekts erfährt hier auch die „Kooperative" zwischen modernem Romanautor und dem Epischen als einem Wesen eine erste praktische Realisierung, die Döblin Jahre später in *Der Bau des epischen Werks* zur produktionsästhetischen Bedingung des zukünftigen epischen Romans erhebt.

Neben seinen literarischen Texten hat Alfred Döblin ein umfangreiches publizistisches Werk hinterlassen. Seine politischen Schriften und Essays veröffentlicht er, wie andere Autoren auch, sowohl unter eigenem Namen

als auch unter Pseudonym. Als solches wählt er den programmatischen Namen „Linke Poot" – Linke Pfote – unter dem 1921 die Textauswahl *Der deutsche Maskenball* erscheint. Die Forschung zu Döblins politischen Schriften führt unterschiedliche Erklärungen für die Verwendung zweier Autorenkennzeichnungen an, deren planvolles Nebeneinander insbesondere die von den Herausgebern unter der Bandbezeichnung *Schriften zu Politik und Gesellschaft* versammelten Texte abbilden. Zunächst wird Döblins große Produktivität als Grund genannt: Das Pseudonym ermöglicht ihm den Abdruck gleich zweier seiner Texte etwa in der selben Nummer der *Neuen Rundschau* und beugt Ermüdungserscheinungen beim Leser vor.[1] Daneben wurden und werden immer wieder politische Gründe vermutet. Demnach könnte Döblin das Pseudonym „Linke Poot" dann genutzt haben, wenn er seine politische Meinung unzensiert zum Ausdruck hat bringen wollen. Eine solche Perspektive auf gesellschaftspolitische Wirkungsabsichten oder persönlich-biographische Fragen drängt sich zwar auf für eine Zeit, in der Schriftsteller auf die sich rapide verändernde Lebenswelt und die Demokratisierung zunehmend in essayistisch-kritischer Form reagieren, sie führt aber zu in hohem Maße widersprüchlichen Forschungsmeinungen. So stellt etwa Leo Kreutzer mit Blick auf den Essay *Republik* fest, dass „was in den Arbeiten von Linke Poot eher wie der Ausdruck eines persönlichen Temperaments wirkt, […] sich in dieser Programmschrift in ganz grundsätzlicher Weise als Döblins politische Überzeugung" erweise.[2] Friedrich Mutschler dagegen kommt – genau gegenteilig obwohl ebenfalls mit Bezug auf *Republik* – zu dem Ergebnis, dass hinter „Alfred Döblins" demonstrativer Moderiertheit und besonnener Ausgewogenheit alle persönliche Interessiertheit verschwände. Mutschler zählt den Text deswegen zu den „unglaubwürdigsten, am wenigsten authentischen Texten der gesamten politischen Essayistik Döblins"[3] und besteht darauf, dass „Linke Poot alles in allem ehrlicher" gewesen sei.[4] Ein solches Überbietungsverhältnis, in dem die Erzählerstimmen um das höhere Maß an Authentizität und Repräsentativität gegenüber der Meinung ihres Autors konkurrieren, führt also nicht weiter. – Zumal bei genauem Hinsehen unübersehbar ist, dass sich die politischen Positionen der mit „Alfred Döblin" unterzeichneten Texte von denen „Linke Poots" nur unwesentlich unterscheiden: „Linke Poot" und „Alfred Döblin" wenden sich beide gegen parteipolitische Ideologien und eine fehlende demokratische Auseinandersetzung, ihr gemeinsames

1 Heinz Graber, „Nachwort des Herausgebers", in DM, S. 305-18 (S. 305-06).

2 Leo Kreutzer, *Alfred Döblin – Sein Werk bis 1933* (Stuttgart: Kohlhammer, 1970), S. 74.

3 Friedrich Mutschler, *Alfred Döblin – Autonomie und Bindung* (Frankfurt am Main: Lang, 1993), S. 80.

4 Ebd., S. 80.

Ziel haben sie in einem republikanischen Sozialismus, in dem sich das Bürgertum an die „Seite der Arbeiterschaft" (SPG, S. 126) stellt.

Vielversprechender für des Rätsels Lösung erscheint deshalb noch eine andere Beobachtung, die sich durch die Forschung zieht ohne bisher in ihre sprachlichen Bedingungen hinein verfolgt worden zu sein. Es wird früh – auch von Kreutzer im Übrigen – bemerkt, dass die Figur „Linke Poot" eine „andere Haltung und Sprechart"[5] hat. Während „Alfred Döblin" – so beschreibt es schon Heinz Graber im Nachwort zur Neuausgabe von 1972 – „rational analysiert, zersetzt Linke Poot was er angreift, durch einen Witz […] und wo Döblin einen gradlinigen Gedankengang verfolgt, wechselt Linke Poot das Thema oft von Abschnitt zu Abschnitt, getreu seinem Motto ‚man beobachtet was man will'."[6] Ernst Ribbat verführen diese Beobachtungen zu der Annahme, dass es sich insbesondere bei dem „Linke Poot", der nach dem *Deutschen Maskenball* in Konkurrenz zu „Alfred Döblin" tritt, nur noch um einen „nom de guerre" handele, bei dem es „mehr auf die brillante Virtuosität in einer bestimmten Stillage an[komme], als auf thematische Erkenntnisfortschritte".[7] Dass dem nicht so ist, dass sich im Gegenteil gerade an die spezifische Stillage „Linke Poots" sowie an ihr Zusammenspiel mit der ihrerseits spezifischen Stillage „Alfred Döblins" eine Erkenntnisfunktion knüpft, die Döblins Publizistik an seine poetologischen Überlegungen zum Roman, und über diese an seine späten Romane *Berlin Alexanderplatz* und *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* anbindet, – das zu zeigen, ist das Ziel des folgenden Beitrags.

Vordringlichstes Merkmal beider Erzählstimmen, der „Linke Poots" wie der „Alfred Döblins", ist der Umstand, dass sich ihre Texte übereinstimmend über die Personalpronomina Ich, Wir und das generische Man konstituieren, d.h. sich durch den subjektiven Tonfall auszeichnen, der publizistische Texte der Weimarer Republik insgesamt prägt. Indes muss, was bei der Analyse zweifelsfrei literarischer Texte längst selbstverständlich ist, für die Publizistik noch betont werden: Ihr „Ich" verweist nicht auf den empirischen Autor, sondern auf den Bericht eines Erzählers, ein Alter Ego, dessen Distanz zum Autor unterschiedlich groß sein kann.[8] Als Konstruktionen ihres Autors aber wurden „Alfred Döblin" und

5 Heinz Graber, „Nachwort des Herausgebers", DM, S. 306.

6 Ebd., S. 306 zitiert Alfred Döblin, „Aphrodite", in DM, S. 65.

7 Ernst Ribbat, „Menschlicher, kantiger, zottiger – Karl Kraus und Linke Poot", in *Internationales Alfred Döblin Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. von Hartmut Eggert u. Gabriele Prauß (Bern: Lang, 2003), S. 97-106 (S. 103).

8 Michel Foucault, „Was ist ein Autor?" in *Schriften zur Literatur* (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974), S. 7-31 (S. 21).

„Linke Poot" in einer bestimmten Absicht als Ich-Erzähler entworfen: Denn eine Publizistik, die in kritisch-essayistischer Form Wirklichkeitsauffassung vermitteln will, profitiert besonders von dem spezifischen Weltverhältnis, das an die Ich-Perspektive geknüpft ist. Als individuelle Erzähler setzen sich „Linke Poot" und „Alfred Döblin" mit ihren Beobachtungen und Beurteilungen einerseits in Beziehung zur Gegenwartswirklichkeit und konstituieren andererseits die Texte als ihnen eigene Realitätsfelder. Auf diesen überwiegt die persönliche Deutung die mimetische Abbildung der Wirklichkeit, hier lässt sich – was in der Moderne an erhöhter Relevanz gewinnt – Erkenntnissicherung jenseits von metaphysischer Verbürgtheit demonstrieren. Wenn der Erzählvorgang aber auf diese Weise einen unkündbaren Zusammenhang mit Erlebnis und Erfahrung des Subjekts bildet, ist er auch nur mit Bezug auf die interaktiven Regeln des Umgangs mit performativen Sprechakten und die Übernahme spezifischer Handlungsrollen angemessen analysierbar.

Entscheidend ist, dass in Texten mit einem Ich-Erzähler, egal ob journalistischer oder literarischer Natur, die sprachlogische Struktur die des Wirklichkeitsberichts ist. Wie die Sprache jeden Subjekts, das „Ich" oder „Wir" sagt, ist die Sprache „Linke Poots" und „Alfred Döblins" lebendige, dem unmittelbaren Kontakt mit der subjektiven Lebenswirklichkeit geschuldete Rede. Und genau darin muss man nach den oben gemachten Prämissen den Sinn ihrer besonderen Subjektivität für den poetologischen Zusammenhang von Döblins Werk sehen: Denn nach einer solchen, wie er sie nennt: „wirklichen Sprache" (SÄPL, S. 245) ist Döblin auf der Suche, wenn er 1929 in *Der Bau des epischen Werks* programmatisch formuliert: „Dem Epiker, der schreibt, entgehen die wichtigsten formbildenden Kräfte der Sprache" (SÄPL, S. 245). Walter Benjamin, der unter der Überschrift *Krisis des Romans* 1930 eine begeisterte Rezension zu *Berlin Alexanderplatz* veröffentlicht, vernimmt aus dieser Aussage Döblins die „Stimme des geborenen Erzählers",[9] der den Roman vom Buch befreit und den Weg weist aus der modernen Krise des Erzählens. Auf die Gemeinsamkeiten zwischen Benjamins und Döblins Vorstellungen vom Erzählen hat Helmuth Kiesel wiederholt hingewiesen, und dabei insbesondere auf den in seinem Fehlen aufschlussreichen Zusammenhang zwischen Benjamins Lektüre von Döblins Texten und seinem Mitte der dreißiger Jahren entstandenen Essay *Der Erzähler*.[10] Bei allen ebenfalls zu

9 Walter Benjamin, „Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*" in *Gesammelte Schriften,* III, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 230-36 (S. 231).

10 Obwohl dieser nicht nur in einzelnen Formulierungen, sondern auch in seinen grundlegenden Thesen deutliche Referenzen an die Alexanderplatz-Rezension von 1930 aufweist, finden Döblin und sein Werk darin keine namentliche Erwähnung mehr. Kiesel sieht

konstatierenden Unterschieden[11] ist davon auszugehen, worauf auch Alexander Honold hinweist: Döblins *Berlin Alexanderplatz* und seinen poetologischen Reflexionen in *Der Bau des epischen Werks* kommt eine außerordentliche Bedeutung für die Überlegungen Benjamins zur Kunst des Erzählens im Roman zu.[12] Wenn Benjamin aus *Berlin Alexanderplatz* die „Stimme des geborenen Erzählers"[13] vernimmt, meint er damit nicht den Erzähler erzähltheoretischer Provinienz, sondern den Vermittler des mündlich Tradierbaren. Damit liefert er einen Schlüssel zum Verständnis von Döblins Erzählerstimmen „Linke Poot" und „Alfred Döblin": Denn der in ihnen angelegte Zusammenhang zwischen den sprachlichen Möglichkeiten des Ich-Erzählers und dem Anschluss an eine mündliche Erzählkultur unter den medialen Bedingungen des Industriezeitalters erscheint nun als kalkulierter Aspekt von Döblins publizistischem Programm.

Deutlich wird das, wenn man nun im Folgenden zunächst von den Gemeinsamkeiten der beiden Erzählerstimmen absieht und sich statt dessen auf die Differenzen konzentriert: Denn obwohl sich „Linke Poot" und „Alfred Döblin" gleichermaßen durch die für Ich-Erzähler kennzeichnende leiblich-konkrete Verankerung in der Welt auszeichnen, aus der sie berichten, werden sie – mit der Trennung von dem ihnen gemeinsamen Autor – als unterscheidbare Charaktere erkennbar, und zwar in der folgenden Weise: „Linke Poot" rückt Döblin noch über die gewöhnliche Distanzierung hinaus, die im Text begriffen liegt, weg von seiner Person,

---

den Grund dafür in der durch das Exil verschärften Spaltung der linken literarischen Intelligenz: Mit der lobenden Rezension zu *Berlin Alexanderplatz* hatte Benjamin 1930 noch deutlich der Kritik widersprochen, die aus dem Umfeld des *Bundes der proletarisch-revolutionären Schriftsteller* an diesem als konterrevolutionär abqualifizierten Roman geübt worden war. Im Exil scheint sich Benjamin dieser Haltung angeschlossen zu haben, die Döblin zu den linksbürgerlichen Autoren rechnete, deren Ausgrenzung zu betreiben war und denen man aus politischen Gründen die literarische Wertschätzung versagte. Vgl. Helmuth Kiesel, „Noch einmal ‚Benjamins Erzähler': Nicht Nicolai Lesskov, sondern Alfred Döblin!", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. von Hartmut Eggert und Gabriele Prauß (Bern: Lang, 2003), S. 155-65 (S. 158).

11 Insbesondere Gabriele Prauß betont die Unterschiede zwischen den ästhetischen Positionen beider Texte und betont, dass zu Döblins zentralem Entwurf, dem eines Epischen Romans, in Benjamins Essay kein Äquivalent zu finden ist. Dass Benjamin in seinem Jahre später entstandenen theoretischen Überlegungen zum Erzähler in zentralen Punkten von Döblins Entwurf abweichen wird, widerspricht meiner Meinung nach der These von einem nachhaltigen Einfluss Döblins auf Benjamin nicht. Vgl. Gabriele Prauß, „Oralität und Literalität. Formen der Rede als rationalismuskritische Diskurselemente in Alfred Döblins Roman *Die Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor den Fall*", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Bergamo 1999*, hrsg. von Torsten Hahn (Bern: Lang, 2002), S. 209-25.

12 Alexander Honold, „Erzählen", in *Benjamins Begriffe,* hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), S. 363-97 (S. 364-65).

13 Benjamin (Anm. 9), S. 231.

d.h. von der des Schriftstellers, auf den „Alfred Döblin“ auch als Erzähler noch verweist. Diese Distanz nutzt „Linke Poot“, um dem literarischen Erzählen Döblins Energien mündlicher Erzählkultur zurückzugewinnen: Erzählung als Vorgang und Form,[14] als anthropologisches Grundbedürfnis bleibt „Linke Poot“ vorbehalten und bedingt die Differenz zu „Alfred Döblin“.

Hinweise auf eine mündliche statt eine schriftliche Sprachlichkeit gibt es in den Texten „Linke Poots“ zahlreiche. In *Das Nessushemd* von 1921 sind sie explizit und in Form einer mündlichen Bekanntmachung gestaltet. Der stattfindende Dialog wird durch Zeilenumbrüche auch visuell gestaltet:

> Achtung!
> Selbstachtung!
> Wer sich selbst achtet, wird Kenntnis von einer Tat nehmen, deren Einzelheiten hier beschrieben werden.
> Linke Poot
> hat sich entschlossen.
> Wozu?
> Zu sprechen.
> Zu wem?
> Zum Volk.
> Wo? Wann?
> Augenblicklich. Da er heiser ist, in einem Buche. (SPG, S. 193)

Das Schreiben, das Medium des Autors Döblin und – wie zu zeigen sein wird – auch des Erzählers „Alfred Döblin“ ist, wird von „Linke Poot“ zum Ersatzmedium herabgestuft. Dagegen lässt sich die mit Peter Koch und Wulf Oesterreicher als „Sprache der Nähe“[15] definierbare Oralität Linke Poots in unterschiedlichsten Manifestationen beobachten. So gehört zunächst das Belauschen von Mündlichem und von Stimmen zu den anthropologischen Erzählermerkmalen Linke Poots: Da wird – wie in *Der Bär wider Willen* aus dem Jahr 1919 - geflucht, gebrüllt, geklagt, kläglich gestöhnt und gegrunzt (SPG, S. 100ff). Die von Benjamin diagnostizierte „Erfahrung, die von Mund zu Mund geht“[16] ist auch bei Döblin die Quelle, aus der sein Erzähler „Linke Poot“ schöpft, wenn in *Trauertag in Berlin* der Satz „Am Sonnabend vier Kinder im Wohnzimmer“ (SPG, S. 219) das folgende ununterbrochene Gewirr von Kinderstimmen, von

14 Honold (Anm. 12), S. 363.

15 Peter Koch und Wulf Oesterreicher, „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“, *Romanistisches Jahrbuch*, 36 (1985), 15-43.

16 Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in *Gesammelte Schriften*, II.2., hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), S. 438-65 (S. 440).

Fragen und Antworten nur einleitet, der Rest sich aber quasi von selbst erzählt. Dieser Übermacht der Stimmen stehen immer wieder Momente der Sprachlosigkeit und des Stimmversagens gegenüber, wie in *Der Knabe bläst ins Wunderhorn*: „Ich wollte gerade schreien: ‚Gott der Gerechte', da erstickte mir natürlich das Wort in der Kehle" (SPG, S. 141). Seine Singularität, die Unverbindlichkeit der jeweils vorliegenden Fassung stellt der Erzählvorgang „Linke Poots" durch ständige Fremd- und vor allem Eigenkorrekturen aus: „Dass ich mich hüte, mich hier auch nur mit einer einzigen Silbe zu versprechen" (SPG, S. 179) heißt es in *Zwischen Helm und Zylinder*. Mit „nicht so laut reden […] Habe mich gehen lassen in Gefühl und Wort" (SPG, S. 132) ruft sich der Erzähler selbst zur Ordnung, oder er senkt die Stimme, um das Erzählte der ihn umringenden „Gemeinschaft der Lauschenden"[17] vorzuenthalten: „Danach wird klar, warum der Welthistoriker so schlecht von unserer Zeit denkt. (Pssst, er darf nicht wissen, daß sein Lyriker ein Epigönchen Gönelchen Hamerlings, Geibels ist)" (SPG, S. 150). Hier deutet sich in der Ansprache an den Zuhörer schon die unmittelbare Anwesenheit von Rezipienten an: „Heult nicht […] nicht heulen" (SPG, S. 104) mahnt „Linke Poot" diese in *Der Bär wider Willen* oder er erteilt Hilfe bei der Aussprache wie in *Glossen, Fragmente*: „Eine Novelle lässt sich folgendermaßen kritisieren (sprich: kri-ti-sie-ren)" (SPG, S. 137). Nicht selten richtet sich sein Erzählen wie hier auf ein praktisches Interesse: Dieser Erzähler kann Erfahrungen, deren abnehmende Mitteilbarkeit in der Moderne weithin beklagt wird, noch weitergeben – er weiß ganz im Sinne Benjamins „dem Hörer Rat".[18] In *Der Knabe bläst ins Wunderhorn* wird er sogar explizit darum gebeten: „Eine Dame", heißt es dort, hat „von Linke Poot gehört und schreibt ihm folgenden Brief: ‚[…] von Ihnen einen Rat und eine Zustimmung zu hören, würde mir wohl tun'" (SPG, S. 144).

„Linke Poots" Erzählung ist, das wird hier deutlich, in ihrer Entstehung wie in ihrer Rezeption gebunden an einen öffentlichen Vollzugsort, für den paradigmatisch der Begriff des Volks steht. Das Buch, durch das der heisere „Linke Poot" in *Das Nessushemd* nur ersatzweise spricht, wirft er unter das „dickfellige, von ihm sehr geliebte Volk" (SPG, S. 193). Wenn sich dieser Erzähler „unter das Volk [mischt]" (SPG, S. 222), liefert ihm die ihn umgebende Stimmenvielfalt nicht nur den Gegenstand, das Erzählbare, sondern wird – wie in *Trauertag in Berlin* – ganz konkret zur Vervielfältigung seiner eigenen Stimme. Für „Linke Poot" gilt, was Walter Benjamin an Franz Biberkopf beobachten wird: Er lauscht, träumt und sammelt und weil sich seine Sprache beständig mit

17 Ebd., S. 447.

18 Ebd., S. 442 und Benjamin, „Krisis des Romans" (Anm. 9), S. 230.

„dem Volk und […] dem, was es treibt [verbindet]“,[19] ergreifen in seinen Texten neben seiner eigenen auch immer wieder andere Stimmen das Wort. Beschreiben lässt sich diese Bachtin'sche Polyphonie wie im Roman so auch in der Publizistik als Montage. Eher noch als auf die visuelle Dimension richtet sie sich, wie Matthias Christen im Hinblick auf *Berlin Alexanderplatz* zu Recht betont, auf die akustische Dimension der modernen Großstadt, an der die stumme Literatur notwendig scheitern muss.[20] „Linke Poot“ flaniert durch heterogene Erlebnis- und Sprachräume und mischt dabei ungehindert das Private mit dem Öffentlichen.[21] Geräusche, Musik und Mundartliches finden sich in seiner Erzählung ergänzt durch Plakate, Reklame und Zeitungsmeldungen. Obwohl an das gedruckte Wort gebunden, orientieren sich diese in ihrer Diktion so eng wie möglich an der Umgangssprache und machen durch die direkte Ansprache ihrer Adressaten und die expressive Gestaltung der Schrift für Döblin ihre Stummheit wett.[22] Anders als es an den mit „Alfred Döblin“ gezeichneten Texte zu beobachten ist, bleiben die einmontierten Elemente als Versatzstücke immer erkennbar: Sie werden kommentiert, aber nie erklärt und verknüpfen sich so zu einer dokumentarischen Erzählung.[23] Wie das folgende ausführliche Beispiel aus *Das Nessushemd* zeigt, unterscheidet sie sich in nichts von der in *Berlin Alexanderplatz*:

> Bewegungslose Hitze in Berlin. Das Straßenpflaster aufgerissen, Asphaltdämpfe, die Elektrische schleicht mühsam dazwischen. Fahrscheine mit Schuhcremereklame. Kinder schreien: ‚Schaffner, haben Sie keinen Block?‘ An den Anschlagsäulen rufen Arbeiterverbände auf roten Plakaten zu Versammlungen auf: Stellungnahme zum Tarif. Ein grünes, nicht gekennzeichnetes Plakat hat ein großes ‚Trotzki‘ in der Mitte; die Märzaktion der Kommunisten wird behandelt: die Partei hat die Aktion für notwendig erklärt, Trotzki ‚mit beißender Ironie‘ für das ‚größte Verbrechen‘. Müde Menschen gehen in Cafés, Restaurants; vor einigen Lokalen stehen in der dumpfigen, dicken Wärme Bäume in grün angestrichenen Kübeln auf dem Trottoir; kleine elektrische, lampionverhängte Glühbirnen über Tischen; rauchende Männer. Am Alexanderplatz flanieren um die braunverbrannte Rasenfläche im Gänsemarsch die Damen, die im öffentlichen Leben stehen. (SPG, S. 190-91)

---

19 Benjamin, „Krisis des Romans“ (Anm. 9), S. 230.

20 Matthias Christen, „‚Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen‘. Alfred Döblins Berliner Großstadtsymphonien und ihre cinematographische Konkurrenz“, in *Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur,* hrsg. von Klaus Schenk (Tübingen: Francke, 2000), S. 119-44 (S. 122).

21 Ernst Ribbat, „Menschlicher, kantiger, zottiger – Karl Kraus und Linke Poot“ (Anm. 7), S. 104.

22 Christen (Anm. 20), S. 121.

23 Vgl. Walter Benjamin: „Das Material der Montage ist ja durchaus kein beliebiges. Echte Montage beruht auf dem Dokument.“ Benjamin, „Krisis des Romans“ (Anm. 9), S. 232.

Als Element der Montage muss zuletzt auch die lautmalerische Übersetzung von Klängen in Sprache verstanden werden: „Es ist wie im Zirkus. Tsching bum […]. Dann Tsching bum, der Clown läuft auf die Rampe […]. Tsching bum. Ohne dies kein Pläsier" (SPG, S. 133) und weiter hinten heißt es im selben Text – *Glossen, Fragmente* – „Pin, pink, bum bum hat der Meister gemacht" (SPG, S. 135). Hier bereitet sich, so könnte man mit Adornos Aufsatz zum *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* aus dem Jahr 1954 diagnostizieren, schon eine zweite Sprache vor, eine „zerfallene assoziative Dingsprache".[24] Mit ihr sagt sich der moderne Romancier von den Konventionen gegenständlicher Darstellung los, weil er – wie Adorno schreibt – die „eigene Ohnmacht, die Übermacht der Dingwelt"[25] selbst im erzählenden Monolog erkennen muss. Auch Walter Benjamin betont die Energien von Dialekt[26] und Montage, als besondere Sprengkräfte, die sich gegen die Verschlossenheit des alten Romans kehren.[27] Das ziellose Flanieren „Linke Poots", seine Stimmungen von Langeweile und Selbstvergessenheit bringen sinnliches Erleben und sprachliche Wiedergabe in den Zusammenhang einer erzählerischen Praxis, an der zu jeder Zeit die „Präsenz der Stimme"[28] haftet. Die epische Breite gewinnt hier den Vorzug vor der linearen Zielgerichtetheit, und damit die Dauer an Bedeutung, die „in ganz anderer Weise als für die übrigen Werke ein Kriterium des Epischen"[29] ist.

„Linke Poot" steht, das lässt sich als Zwischenergebnis festhalten, innerhalb der Publizistik Döblins für die Natürliche Sprache, aus der Benjamin auf der Basis von *Berlin Alexanderplatz* ein idealtypisches, normatives Konzept des Erzählens gewinnt.[30] Welche Rolle aber verbleibt nach diesen Voraussetzungen nun für Döblins zweite publizistische Identität „Alfred Döblin"? „Alfred Döblin" verweist, das soll im nächsten Schritt belegt werden, auch dann wenn man ihn als autonomen Erzähler ernst nimmt, stärker als „Linke Poot" auf den gemeinsamen empirischen Autor und die planvolle Verwendung von Schrift.

---

24 Theodor W. Adorno, „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), S. 41-48 (S. 47).

25 Ebd., S. 47.

26 Vgl. zum Beispiel auch den Text *Neue Jugend,* wo es heißt: „Neulich spielte man Gustav Schillers ‚Don Carlos' (ich sage Justaf; Paul ist mir zu gewöhnlich)" (SPG, S. 216).

27 Honold (Anm. 12), S. 362.

28 Honold zitiert Walter Benjamins frühen Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* aus dem Jahr 1916: Honold (Anm. 12), S. 377.

29 Benjamin, „Krisis des Romans" (Anm. 9), S. 235.

30 Honold (Anm. 12), S. 366.

Zunächst gibt es in den mit „Alfred Döblin" unterzeichneten Texten, anders als in denen Linke Poots, eindeutige Hinweise auf den Schriftsteller und Arzt Döblin.[31] Der Mündlichkeit – bei „Linke Poot" Medium der Artikulation wie der Erkenntnisgewinnung – steht in den Texten „Alfred Döblins" ein deutlicher Fokus auf gebildete Schriftlichkeit und Literarizität – in Form von Bibliotheken, Büchern oder Zeitschriften – entgegen: So heißt es im Hinblick auf *Neue Zeitschriften* im gleichnamigen Artikel: „oft findet man in diesen neuen Zeitschriften verkappte Jambenrhetorik und Phrasen von Schillerepigonen […]. Was soll solches Geschreibe? Der Laie wundert sich zwar, aber dem Kenner imponiert es nicht" (SPG, S. 95). „Alfred Döblin" steht, das wird hier schon deutlich, trotz seines Ich-Erzählertums zum Ideal eines positiven Wissens, das spätestens seit dem 19. Jahrhundert in Gegensatz zum mündlichen Erzählen gerät. Es ist deshalb nur konsequent, dass in seine Texte Gehörtes und Belauschtes nicht unmittelbar eingehen. Wo bei „Linke Poot" die Stimmen der Stadt im Text für sich selbst sprechen, konstatiert „Alfred Döblin" – beispielhaft in *Revolutionstage im Elsaß* – nur „Stimmengewühl" (SPG, S. 61). Gleiches gilt für Töne, Geräusche und Musik, die sich in seinen Texten nie lautlich abbilden. So heißt es kurz darauf nur lakonisch: „Schluß, Musik, Abmarsch" (SPG, 63). Sinnliches Erleben und der Eingang des Gehörten in den Text fallen bei „Alfred Döblin" nicht wie bei „Linke Poot" zusammen. Vorherrschend ist, dementsprechend, die Paraphrasierung dokumentarischer Versatzstücke durch einen erklärenden Erzähler: Da heißt es z.B. „eine Tafel hing im Schaufenster und im Laden, die anzeigte, mit welcher Zahl diese Nummer zu multiplizieren war, um den Preis zu ermitteln" (SPG, S. 227) oder „grüne Plakate vor den geschlossenen Läden und Warenhäusern besagten, man protestiere gegen behördliche Schikanen und Verordnungen, werde vom 10. ab nur 6 Stunden täglich öffnen" (SPG, S. 227). Gegenüber den schreiend gedruckten Agitationen von Parteiprogrammen und politischen Flugblättern, denen sich „Linke Poot" laufend ausgesetzt sieht, wirkt diese distanzierend-urteilende Intellektualität „Alfred Döblins" relativierend im Sinne einer der neuen Zeit geschuldeten Notwendigkeit. Die über die Menschen „gestürzten" (SPG, S. 121) Hetzschriften weiß der durch gewohnheitsmäßiges Denken vor propagandistischer Verführung geschützte „Alfred Döblin" analysierend zu durchdringen: Das „Wichtigste

31 Ein Beispiel dafür findet sich in *Revolutionstage im Elsaß* aus dem Jahr 1919: „Sonntag Vormittag im Lazarett begegnen mir lächelnd meine Leute mit großen roten Schleifen; auf der Station leere Korridore, leere Schreibstuben, die Kranken einsam in den Sälen, in ihren Betten; eine Schwester irrt herum [...]. Nachmittags große Versammlung auf dem Paradeplatz. Sonniges, herbstliches Wetter. Auf dem Wege begegnet mir der kleine D., unser Röntgengehilfe" (SPG, S. 61).

zur Erregung und Betäubung sind die Schlagworte, affektbeladene, undeutliche, schillernde Worte und Begriffe, die lockend auf die denkungewohnten Gehirne wirken und die Menschen verführen, die mit der Materie nicht vertraut sind" (SPG, S. 121). Der Stimme des Volkes, die ein Erzähler vernimmt und vervielfältigt, steht diese Sorte von Stimmen nicht nur aufs Deutlichste entgegen, sondern sie dient gar der gewaltsamen Herstellung falscher Stimmen: Sie „pressen" – so heißt es in *Republik* unter Ausnutzung der doppelten Wortbedeutung über die hinter den Plakaten stehenden politischen Parteien – „Stimmen aus dem Volk" (SPG, S. 120). Direkte Rede, so sie in der Erzählung „Alfred Döblins" doch einmal zu Einsatz kommt, wird in der ganz überwiegenden Anzahl der Fälle mit einem namentlich benannten Sprecher ausgestattet und nicht selten vom Erzähler, der anders als „Linke Poot" auf seiner übergeordneten Deutungsmacht besteht, auch in ihrer Sprachlichkeit kommentiert und bewertet, wie in *Kritischer Verfassungstag:*

> Am Morgen erscheinen keine Zeitungen. Mit Schreibmaschine getippte Zettel kleben an den Häusern und Säulen: dies ist eine Verordnung des Reichspräsidenten, Verbot von Zeitungen, die zu Gewalttätigkeiten auffordern oder zur gewaltsamen Änderung der verfassungsmäßig festgestellten republikanischen Staatsform (nicht übel diese Formulierung: ‚verfassungsmäßig festgestellte Staatsform'). (SPG, S. 228)

Die mit Alfred Döblin unterzeichneten Artikel – zu nennen wären insbesondere *Drei Demokratien, Der dreißigjährige Krieg, Dämmerung, Blick auf die Ruhraffäre* sowie *Schriftsteller und Politik* – zeichnen sich durch eine größere argumentative Kompaktheit aus. In ihnen stellt die höhere Reflektiertheit des Erzählers die programmatische und formale Geschlossenheit sicher, auch wenn dafür die Polyphonie der Straße in die distanzsprachliche Monologizität eines einzelnen Erzählers übergehen muss. Bei dieser Form der Kommunikation hat der Rezipient – Linke Poots Volk – keine mitwirkende Rolle, sondern nur die Bedeutung einer anonymen Größe. In einem Artikel wie *Revolutionstage im Elsaß* – der auf den ersten Blick alle Charakteristiken eines „Linke Poot"-Artikels aufweist: Anekdoten, Unterhaltungen, Zeitungen, Straßenszenen und Augenzeugenschaft – erzählt dann auch nicht die Straße, sondern ein individuelles Erzähler-Ich: zusammenhängend und zielorientiert nicht nur im Hinblick auf das argumentative Ziel des Artikels, sondern auch der eigenen Bildungsgeschichte. Dann „war mir alles klar" (SPG, S. 71) – das ist der Eindruck, den der Erzähler „Alfred Döblin" von seinen Gängen durch die Straßen Berlins mitbringt.

Zu fragen bleibt nach dieser ausführlichen Darstellung von Döblins Erzähler-Ichs „Linke Poot" und „Alfred Döblin", welchen poetologischen Gewinn Döblin aus dem Entwurf zweier verschiedener Erzählstimmen zieht? Und es gilt mit der Antwort auch meine These zu begründen, dass diese Rollenverteilung der Publizistik in einem Zusammenhang mit Döblins späterem Romanwerk steht, das sich unter der „Parole: Los vom Buch" (SÄPL, S. 245) poetisch zu reformulieren versucht. Die Differenzierung, die Döblin im *Bau des epischen Werks* unter diesem Motto zwischen dem herkömmlichen Roman und einem epischen Erzählen vornehmen wird, findet – das gilt es sich bewusst zu halten – innerhalb des Diskurses um den zeitgenössischen Roman statt. Nicht die Restitution einer primär oralen Kultur bildet den Hintergrund von Döblins poetologischen Überlegungen zum Epischen in der Moderne, sondern der Versuch eine artistische Schreibweise mit einem epischen Erzählen zu verbinden.[32] Die Forderung kann sich auf nichts anderes richten, als eine beiderseitige Anverwandlung, bei der die mündlich vorgetragene Dichtung als Maßstab dafür dient, was Texte im Allgemeinen und Romane im Besonderen „unter den gegebenen Umständen in Sachen Publikums- und Gegenwartsbezug sprachlich zu leisten haben".[33] Aus den sprachlichen Techniken, die Döblin dieser Utopie von Mündlichkeit abgewinnt, resultiert der Eindruck ähnlicher Erzählverfahren zwischen den Texten „Linke Poots" und *Berlin Alexanderplatz*. Aussagekräftiger als dieser bloße Lektüreeindruck ist jedoch der Zusammenhang, den Döblin ganz explizit zwischen seinen publizistischen Texten und dem *Bau des epischen Werks* herstellt – dem Text, den man wohl als maßgeblich für Döblins Poetik seit *Berlin Alexanderplatz* bezeichnen darf. Denn in *Der Bau des epischen Werks* gibt es gleich mehrere Stellen, mit denen Döblin unter poetologischen Prämissen an Aussagen anschließt, die er Jahre zuvor in seiner Publizistik gemacht hat. Zwei davon sind besonders aufschlussreich:

1. Im *Neuen Merkur* erscheint 1919 unter der Autorenbezeichnung „Alfred Döblin" *Die Vertreibung der Gespenster*. Darin heißt es über die Erkenntnisgewinnung und -sicherung des Ich-Erzählers: „Herumgehen in den Straßen Berlins, Zeitunglesen, Leute anhören" (SPG, S. 71). Fast wortgleich taucht nun dieser Satz neun Jahre später in *Der Bau des epischen Werks* wieder auf: „Der Autor jetzt", heißt es dort, „kann auf die Straße gehen […] die Zeitungen lesen, hie und da herumhören". Entscheidend ist, dass dieser Satz nun folgendermaßen ergänzt ist: „von einem ‚Konnex' mit einem Hörerkreis kann keine Rede sein. Wir sitzen alle auf dem

32 Prauß, „Oralität und Literalität" (Anm. 11), S. 215-16.

33 Christen (Anm. 20), S. 122.

Isolierschemel“ (SÄPL, S. 229). Die Formulierung aus *Die Vertreibung der Gespenster* charakterisiert in *Der Bau des epischen Werks* den für Döblin zentralen, seinem Hörerkreis entfremdeten, einsamen Autor. Als solchen beschreibt neben Döblin auch Benjamin den Romanautor im Gegensatz zum epischen Erzähler. Der Ich-Erzähler „Alfred Döblin“ steht – das wird hier deutlich – in seiner engen Verweisfunktion auf den Autor Döblin für den der Schrift unentrinnbar verbundenen und damit notwendig einsamen Romanautor. Dessen Texte sind – auch als publizistische – Produkte jener Romanschriftstellerei, die Döblin im *Bau des epischen Werks* als eine „solid bürgerliche nützliche gewerbliche Beschäftigung“ (SÄPL, S. 219) versteht. Der Erzähler „Alfred Döblin“ deckt so den Mangel an epischer Erzählhaltung auf, dem der Autor Döblin mit dem *Bau des epischen Werks* wie mit den folgenden Romanen zu begegnen sucht; mit *Berlin Alexanderplatz* und insbesondere mit seinem letzten Roman *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*, der die Mündlichkeit als eine der Schriftlichkeit komplementäre und sie komplettierende erzählerische Praxis in seiner Struktur institutionalisiert. In der planvollen Mischung von Fakten und Fiktionen wird hier ein episches Erzählen im Medium des Romans – produktions- wie rezeptionsästhetisch – den Mangel gegenwärtiger Romanliteratur durch eine literarische Überrealität kompensieren. [34]

2. Ein weiteres Beispiel soll diesen Zusammenhang belegen: Der „Deutsche Maskenball“, von dem „Linke Poot“ erzählt, taucht auch in einem der Texte „Alfred Döblins“ wieder auf, allerdings mit einer aufschlussreichen Abweichung. In *Revolutionstage im Elsaß* konstatiert der Erzähler „Alfred Döblin“ 1919, also zu einer Zeit, zu der der Autor Döblin parallel mit den Texten für den *Deutschen Maskenball* beschäftigt ist: „Die Gesichter dieser Elsässer, als wenn es ein Maskenball wäre“ (SPG, S. 60). Darin ist mehr zu sehen als ein ironischer Hinweis auf die andere Hälfte des eigenen Werks: „Als wenn es ein Maskenball wäre“ (SPG, S. 60) – damit sind wir, um Döblin selbst mit dem *Bau des epischen Werks* sprechen zu lassen, „bei dem alten Vaihinger, in der Sphäre des Als ob“ (SÄPL, S. 217). Mit dieser Erklärung aber, „mit der Illusion, mit dem Schein, dem Als ob, damit stellt man“ nach Überzeugung Döblins „die Dichtung kalt“ (SÄPL, S. 217). Denn die Sphäre des Als ob ist für Döblin die Sphäre von Romanen, die die Form des Berichts tragen und in denen dennoch „nur so getan [wird], als ob berichtet wird“ (SÄPL, S. 217). Und die, ohne in die Realität einzudringen, nur einige Oberflächen dieser Realität imitieren (SÄPL, S. 219).

---

34 Für diesen Hinweis auf die enge Verbindung, die bei Döblin zwischen einem lebensweltlichen Mangel und dessen Kompensation durch Literatur besteht, danke ich Frau PD Dr. Marion Schmaus.

Hier findet sich nicht nur ein erneuter Hinweis auf den spezifischen Zuständigkeitsbereich des Erzählers „Alfred Döblin", sondern zugleich der Ansatzpunkt für das Epische als dem Ziel von Döblins Poetologie: Denn das Epische unterscheidet sich für Döblin von der Romanschriftstellerei genau dadurch, dass es eine exemplarische und einfache Sphäre erreicht, in der man das Berichtete als Wahrheit anerkennt. Zum Bericht, darauf will Döblin hinaus, gehört „der Glaube; Berichten hieß [in der Frühzeit der Dichtung], Wahres berichten"' (SÄPL, S. 220). Ziel des epischen Erzählens muss es deshalb sein, die Kunstwerke aus dem Bereich der Illusion und Täuschung, in die sie die Moderne mit ihrer Tendenz zum Als ob gestoßen hat, zurückzuholen in den Bereich der Realität (SÄPL, S. 220).

Dieser Zusammenhang findet sich systematisiert in Adornos oben genanntem Aufsatz. Auch für Adorno liegt die einzige Chance des Romans, seinem realistischen Erbe noch treu zu bleiben, darin, auf einen Realismus zu verzichten, unter dessen „Geste ‚so war es' […] jedes Wort zum Als ob [verkommt]".[35] Der Ausweg, den die großen Romanciers der Epoche nach Adorno wählen, ist die Aufhebung der Differenz zwischen Realem und Imaginärem in einer Subjektivität, die allein noch ein unideologisch Objektives zu schaffen in der Lage ist.[36] Auch vor diesem Hintergrund – dem Ziel einer objektivierenden Subjektivität – ist die besondere Sprechhaltung „Linke Poots" und „Alfred Döblins" zu verstehen. Romane aber, in denen eine solche „entfesselte Subjektivität aus der eigenen Schwerkraft in ihr Gegenteil übergeht"[37] nennt Adorno „negative Epopöen".[38] Wenn diese nun mit Adorno die „Zeugnisse eines Zustands [sind], in dem das Individuum sich selbst liquidiert und der sich begegnet mit dem vor-individuellen"[39] dann steht der Platz des einsamen Autors des Romans, dessen Bewusstsein bestimmt wird vom Riss zwischen Ich und Welt, in dieser epischen Welt zur Disposition. Und damit auch der des Erzählers „Alfred Döblin", der einen Teil der politischen Schriften verantwortet. Anders verhält es sich mit „Linke Poot", der weder einsam ist noch an das Buch gebunden: Er steht für ein idealtypisches, normatives Konzept des Erzählens – als einer kollektiven, auf Mündlichkeit basierenden Mitteilungsform mit unmittelbarem Praxisbezug.[40] Sein Bericht verhält sich – zumal in der ersten Person – indifferent gegen die Trennung von Fiktion und Realität und bringt damit „Realität, Phantasie

35 Adorno (Anm. 24), S. 44.
36 Ebd., S. 46.
37 Ebd., S. 47.
38 Ebd., S. 47.
39 Ebd., S. 47.
40 Honold (Anm. 12), S. 366.

und Wunschbegehren“ (SÄPL, S. 220) ganz im Sinne des *Baus des epischen Werks* wieder zusammen; weil er – wie es Benjamin ausdrückt – in seiner Erzählung „vom Wunder borgt“[41].

Das Vorausgegangene möchte nun nicht so verstanden werden, dass „Linke Poot“ Döblins episches Programm in der Publizistik vorbereitet und dass nun umgekehrt der Sinn und Nutzen der Erzählerrolle „Alfred Döblin“ in Frage stünde. Gabriele Prauß hat es bereits 1998 als eine „Besonderheit des Artisten Döblin“[42] bezeichnet, dass dieser die konstitutive Gespaltenheit des modernen Subjekts „nicht als Mangel, sondern als Vorteil für den modernen Autor betrachtet“.[43] Ganz in diesem Sinne zielt auch die Rolle „Linke Poots“ nicht auf ein „Verdammen der Schrift“[44], sondern – weit darüber hinaus – darauf, „Alfred Döblin“ zu ergänzen. „Linke Poot“ stellt schon 1919 in *Der Bär wieder Willen* fest: Der „Mensch, isoliert hat nun plötzlich nichts, was seine klangsüchtigen Ohrnerven berührt, die doch kräftig sind, darauf warten“ (SPG, S. 101). Ganz ähnlich legt es Döblin in *Der Bau des epischen Werks* für den einsamen Autor fest, der sich innerhalb seiner Publizistik durch „Alfred Döblin“ repräsentiert findet. Dieser einsame und stumme Romancier – der der Schriftlichkeit nicht entrinnen kann und dem Mündlichen bei allem guten Willen nur Residuen im geschriebenen und gedruckten Text anbieten kann – braucht „Linke Poot“ als Medium und Übersetzer. Wie man sich das genau vorzustellen hat, beschreibt Döblin in *Der Bau des epischen Werks*: Im Verlauf des dichterischen Produktionsprozesses stehen sich, so erklärt es Döblin, das Ich des Autors und das Epische als ein Prinzip wie zwei „Wesen“ (SÄPL, S. 233) gegenüber:

41 Benjamin, „Der Erzähler“ (Anm. 16), S. 444.

42 Prauß (Anm. 11), S. 221.

43 Ebd., S. 221. Allerdings sieht Prauß den Sinn der beiden, sich bipolar gegenüberstehenden Instanzen in *Der Bau des epischen Werks* in einer „anschaulichen Darstellung psychischer Vorgänge während der Formungsprozesses“, die „zugleich ein Bild für die philosophisch-moderne Auffassung vom Subjekt und seiner konstitutiven Gespaltenheit“ gibt. Sie kommt zu dem Schluss, dass „der moderne epische Autor seine gesellschaftliche Isolation durch die innere Kommunikation zwischen den Instanzen seiner individuellen Spaltung ausgleichen und durch diese Art Kollektivbildung eine modifizierte Restitution der epischen Situation oraler Kulturen in der Schriftkultur herbeiführen könne“ (S. 221).

44 Ulrich Dronske, *Tödliche Präsens/zen. Über die Philosophie des Literarischen bei Alfred Döblin* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998), S. 52.

> *in diesem Augenblick sitzt der Autor nicht mehr allein in seiner Stube* und denkt nach oder brütet. Er geht zwar auch nicht wie der alte Vagant und Fabulierer unter das Volk und singt, was sie ihm zutragen und richtet sich nach ihren Wünschen. Aber der Autor trägt von diesem Augenblick an das Volk in sich. Jenes beobachtende Ich übernimmt in unserer Zeit die Rolle und Funktion des Volkes bei jenen alten Vaganten. *Das Ich wird Publikum, wird Zuhörer, und zwar mitarbeitender Zuhörer* (SÄPL, S. 233).

Der Erzähler „Alfred Döblin" – und mit ihm der empirische Autor Döblin – wird, das möchte ich mit diesem ausführlichen Zitat verdeutlichen, zum mitarbeitenden Zuhörer des mündlichen Erzählers „Linke Poot". Er wird Teil der „Gemeinschaft der Lauschenden"[45], die diesen Erzähler umringt und die in der Fähigkeit, das Gehörte „weiter zu erzählen"[46] selbst zu Erzählern wird. Zwischen „Alfred Döblin" und „Linke Poot" findet die Kollektivarbeit statt, die bei Benjamin konstituierendes Merkmal des epischen Erzählens ist. Oder, wie es Döblin selbst formuliert, eine „Kooperative, ein Zusammenarbeiten zwischen dem Ich und der dichtenden Instanz" (SÄPL, S. 233). Während sich der Roman den Weg zurück zu den vitalen Kräften des Erzählens auf hochartifizielle Weise bahnen muss und dabei doch nicht Los vom Buch kommt, wie Döblin es gefordert hat, eröffnet ihm die Publizistik den Medienwechsel von der Schrift zurück zur Mündlichkeit im Zeichen des erzählenden Ichs. Als versierter Medienprofi weiß Döblin, dass ihm die Zeitung, ungleich konsequenter als es ein Buch jemals könnte, das kurzzeitige und am jeweiligen Zweck orientierte Spiel mit wechselnden Identitäten und Autorfunktionen ermöglicht, für das „Linke Poot" und „Alfred Döblin" stehen. Die in ihnen personifizierte Distanzierung des Werks von seinem Autor aber wird zur Grundbedingung epischen Erzählens. In seiner Publizistik wie vor allem auch in seinem Romanwerk ist Döblin epischer Erzähler genau deshalb und nur, weil sein Ich gegenüber dem Werk, das dem *Wesen* nach Erzählung ist, seine führende Haltung zeitweise verliert: „Das Ich", heißt es noch einmal in *Der Bau des epischen Werks*, „legt Masken an, es erleidet sein Werk, es tanzt um sein Werk herum. Das Ich ist in die Spielsituation des entstehenden Werkes einbezogen und hat wenigstens zum Teil die Kontrolle verloren" (SÄPL, S. 233-34). Dass aus diesem Kontrollverlust nicht die Unfähigkeit zu Schreiben, sondern ein episches Erzählen resultiert, das ist das Verdienst von „Linke Poot".

45 Benjamin, „Der Erzähler" (Anm. 16), S. 446.

46 Ebd., S. 447.

The "Grateful" Traveller: Ways of Seeing in Döblin's *Reise in Polen*

JULIAN PREECE

Reise in Polen is the first book-length German account of a journey to Poland to be published since the 1840s and has literary significance as a piece of travel writing. The style is deliberately cluttered, visual rather than reflective, dynamic rather than harmonising, materialist rather than aesthetic, perched between Expressionism and Neue Sachlichkeit. Even though Döblin does not introduce himself fully as a narrating personality he does repeatedly problematise his status as a visiting, non-Polish speaking, bourgeois German male to this newly created, multi-ethnic and politically unstable, economically impoverished Polish state. He draws attention to his choice of subjects and observing style, his linguistic failings and reliance on guides, his preference for the more exotic former Russian territories, and, contrary to the criticism of Joseph Roth who accused him of reinforcing the stereotype of the "pikante Polin", his appreciation of its inhabitants of both sexes. The fluid relationship between the two unfixed points of subject (the traveller) and object (the country of Poland) becomes his dominant sub-theme which informs his exploration of non-communication between the various different groups. In a central conceit he draws a parallel between the hermaphrodite Mann-Weib and the dream of a United States of Europe where antagonistic differences are dissolved.

Reise in Polen stellt den ersten deutschsprachigen Reisebericht in Buchform über Polen seit den 1840er Jahren dar; darüber hinaus ist sie auch ein bedeutendes literarisches Werk. Der Text ist mit Absicht ein dichtes Durcheinander; er operiert nicht reflexiv, sondern optisch, nicht harmonisierend, sondern dynamisch, nicht ästhetisch, sondern materialistisch; er steht an der Grenze zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Obwohl Döblin sich nicht ganz als Erzählperson in den Text einführt, problematisiert er wiederholt seinen Status als bürgerlicher, männlicher Besucher aus Deutschland – der kein Polnisch spricht – in diesem neuen, ethnisch vielfältigen, politisch instabilen, wirtschaftlich armen polnischen Staat. Er lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf seine Stoffauswahl und seinen beobachtenden Stil sowie auf sein Versagen mit der Sprache, die Abhängigkeit von den Fremdenführern, seine Vorliebe für die Exotik der ehemaligen russischen Gebiete. Entgegen der Kritik Joseph Roths, der ihm vorwarf, das Klischee der „pikanten Polin" bekräftigt zu haben, betont er auch sein Gefallen an den Bewohnern und Bewohnerinnen des Landes. Aus dem labilen Verhältnis zwischen den beiden losen Punkten Subjekt (dem Reisenden) und Objekt (dem Land Polen) tritt das dominante Unterthema hervor, das Döblins Untersuchung der Nicht-Kommunikation der verschiedenen Gruppen bestimmt. In einem zen-

tralen Gedankenbild zieht er eine Parallele zwischen dem zwittrigen Mann-Weib und dem Traum eines vereinten Europas, in dem Antagonismen aufgelöst sind.

Döblin's 1925 travel essay is, perhaps like many of his other works, too eclectic, apparently too disorganised a text to have acquired the classic status which it deserves for its originality – even uniqueness – and the quality of much of the literary writing contained in it. In Döblin scholarship interest in his discovery of the "Ostjuden" has all but excluded other matters[1] – in contrast, it should be noted, to the contemporary reviews, which were, taken as a whole, rather more rounded. Only one out of seven, published in the *Jüdische Rundschau*, devoted more time to the Jews than to the other material, while several others barely mentioned them.[2] The literary merits of *Reise in Polen* may bizarrely have been obstacles to its adequate reception; its style is essentially cluttered as it seems that too many objects get in the way of the travelling observer's gaze and he refuses to rationalise and systematise them or even sometimes to explain why they are there at all. The information, ideas, facts, reported stories, impressions, and potted histories crowd out the reflection and synthesis which would have made the book more readily consumable. The travelogue is dynamic, that is, full of movement, and Döblin is resolutely anti-aesthetic in his choice of subjects and anti-classical in his approach to writing about them. However personal his selection of places to visit and people to find out about, he refuses to introduce himself fully as a narrating personality. Once outside Warsaw, he rarely mentions what he eats or comments on his accommodation (complaining about which had been de rigueur in German travel writing on Poland in the late eighteenth and nineteenth centuries).[3] While Döblin learns about the parts of the country which he visits (as he seems to have a horror of the monotony of

---

1 See most recently Claudia Sonino, "Eine andere Rationalität: Döblins Begegnung mit den Ostjuden", in *Internationales Jahrbuch für Germanistik*, Reihe A, vol.51, *Internationales Alfred Döblin Kolloquium Bergamo 1999*, ed. by Torsten Hahn (Berne: Lang, 2002), pp. 141-56.

2 The reviews are collected in *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik* (Berne/Munich: Francke, 1973), ed. by Ingrid Schuster and Ingrid Bode, pp. 160-77.

3 Criticism of poor physical conditions often went hand in hand with a dismissive view of other aspects of Polish society. Joseph Roth, a native of Brody, which today is in the Ukraine and between the wars belonged to Polish Galicia, was particularly sensitive on this point and did not believe Döblin to be free of common prejudice, especially when it came to his comments on Polish women. In his review of *Reise in Polen* for the *Frankfurter Zeitung* he wrote: "Die fixierten, seit Jahrzehnten durch Berichte bis zur Unglaubwürdigkeit erhärteten Vorstellungen, die sich Franzosen, Engländer, Deutsche von Polen, Russen, Serben 'und dergleichen' gebildet haben, kann selbst ein Schriftsteller von der Sehschärfe Döblins nicht in sich ertöten". Joseph Roth, "Döblin im Osten", in *Werke*, II: *Das journalistische Werk 1924-1929*, edited by Klaus Westermann (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1990), pp. 532-35 (p. 533).

rural space, this means the major cities only), he does not acknowledge personal growth or change as a result of his travel experiences. This is not travel writing as autobiography. He wants to pass on what he has learnt and is both didactic and partisan (meaning pro-Polish *and* pro-Jewish) but he does not do that through his own example of learning. The result of this self-effacement is that *Reise in Polen* has no discernible story and precious few characters. That it represents a turning point with regard to his attitude to both Judaism and Catholicism we know from other sources and can only adduce from what he writes once we have that knowledge.

The traveller's own eclipsed identity is matched by the lack of fixity in the object he visits. In imitation of Madame de Staël visiting Germany more than a century earlier, he could have spoken of "les Polognes" because of the variety of the people and the incorporation until recently of Polish territory into the Austrian, Russian, or German Empires. Two of the cities on his itinerary, Lemberg and Wilno, will no longer be part of the political entity called Poland after 1945.[4] He moves by train from one city to the next, "Städte um Städte" (RP, p. 268): Warsaw, divided into "Warschau" and "Die Judenstadt von Warschau", takes up more than one hundred pages, and from there he goes to Wilno, Lublin, Lemberg, Krakau, and Lodz, which take up between twenty-five and fifty each. Until recently they had belonged to Tsarist Russia or Habsburg Austria; since the Partitions German travellers had been impressed by the material differences between these two "Polands",[5] but for Döblin they are now cultural rather than economic. It is noticeable that he avoids the former Prussian territories in the north and west, including Posen (his father's place of birth). The two excursions to non-urban areas, the oil fields two

4 For the sake of simplicity, with the exception of Warsaw, I use the German names and spellings for the cities Döblin visits.

5 At the beginning of the nineteenth century Carl Theodor v. Uklanski, for instance, reports that the influence of the old Polish governmental system, which had been indicative of the Polish character, had disappeared within a generation in Austrian Cracow: "mithin existirt der ursprüngliche Pole nur im hohen Alter; die Jugend ist deutscher Erziehung, denkt, lebt und handelt nach vernünftigen Prinzipien und ihr fällt kein Gedanke an die ehemalige Regierung ein". *Briefe über Polen, Österreich, Sachsen, Bayern, Italien, Etrurien, den Kirchenstaat und Neapel an die Comtesse Constance de S.* (Nuremberg, 1808), p.84. Some three decades later Johann Georg Kohl observes that the Austrians brought the natives of Galicia from Slavic barbarism to Germanic civilisation in one bound: "Stry ist eine ganz gewöhnliche polnische Stadt, freilich aber auch eine österreichisirte, d.h. aus dem alten polnischen Schmuz bedeutend herausgehobene, mit Thüren und Thoren ordentlich ausgestattete, mit einigen gut gebauten öffentlichen Gebäuden versehene und durchweg gepflasterte. Die alten polnischen Schmuznester sieht man hier in Galizien gar nicht mehr. Um sie in ihrem angeborenen, unveränderten Naturzustande zu sehen, muß man nach Russisch-Polen, insbesondre nach Litthauen reisen, wo man noch ächte Stücke des alten Polens findet." *Reisen im Innern von Russland und Polen*, 3 vols. (Dresden/Leipzig: Arnoldische Verlags Buchhandlung, 1841), III, *Die Bukowina, Galizien, Krakau und Mähren*, pp. 69-70.

hours south of Lemberg, and the resort of Zakopane in the southern Tatra mountains, are the two briefest sections. He equates cities with people. In between them he just sees "Sand, stumme Steppe, Sumpf" and is bored until he arrives at his destination and has his faith in life restored by hearing human laughter: "Es macht mich, wie ich es tief fühle, glücklich. Dankbarkeit durchzuckt mich, bewegt meine Hände" (RP, p. 158). Human beings are at the centre of his interest and he ends his text with a similar hymn to humanity and to nature.

Döblin establishes his aesthetic preferences at the outset. Shortly after arriving in Warsaw from Berlin, he makes his way to the Praga, the flat plain stretching eastwards below the old city, and remarks: "In eine dürftige Gegend bin ich dann herübergekommen, die mich erfreut, wie all trüben unordentlichen lebendigen Orte: an Kirchen, Palästen gleite ich rasch ab" (RP, p. 25). Life, disorder, and murk are what attract him. He can easily get bored looking at pictures, what he calls "Ästhetisches", which he discounts in favour of "Lebendiges, Drängendes" (RP, p. 247). He is repeatedly exasperated to be shown into art galleries when he says that he is interested in "Kulturelles", by which he means how people live. Yet he has something of the slumming colonial *flâneur*. "Und ich gehe weiter spüren, was das Leben dieser Stadt produziert" (RP, p. 208) begins a new section of the Lemberg chapter. In Krakau he extricates himself from a museum, brushing off "Kunst und Kunstfreunde" like a horse knocking mud from his hooves, "und bewege mich planlos durch die Stadt […] Die sauberen modernen Häuser, die man mir jenseits der alten Stadtmauer gezeigt hat, meide ich. Es zieht mich auf die lärmende, geschäftsvolle Grodska. Ich ahne Unruhe, Schmutz, Armut, Schmerz, Formloses" (RP, p. 248). The civilised, bourgeois West cannot offer him this vitality, which is why at the end of his journey he is disappointed to find himself in Danzig, which may have been an independent free state but was populated overwhelmingly by well-ordered suburban Germans.

While there are traces of Expressionist vitalism in such passages, he is a cultural historian whose methods anticipate those of Brecht and Benjamin. In Lublin he approaches a city gate which is praised for its architectural beauty and finds himself more interested in the swarms of people who live in it who are peering out of the windows. Like Benjamin he is aware that aesthetic appreciation and barbarism can go hand in hand: "Ich möchte einmal nach Italien und Griechenland, um die Dinge zu sehen und zu entlarven, was die infamen Kunstfreunde so lieben, die zarten Rohlinge, denen der Star gestochen werden müßte" (RP, p. 167). Watching a popular play in the company of a middle-class Warsaw audience, he links low hem-lines with social sophistication and

metropolitan taste and reaches a conclusion that the author of the *Passagenwerk* could not have bettered:

> Kost für den soliden Mittelstand. Kommen Zoten hinzu, werden die Beine nackter, hat man die Großstadt. Das Höschen ist ein Barometer der Bildung, hängt es tief, ist man Barbar; steigt es, wird der Ausblick frei, so ist der Geist erhoben. Ich entdecke: man kann Kulturstufen mit dem Zentimetermaße messen. (RP, p. 67)

In the same section he reports visits to a concert hall (to hear Rubinstein play Brahms), the cinema (to watch a Finnish propaganda film about lumberjacks), and a high-class dance hall. He likes what he finds and being among what he knows makes for a number of revealing observations; that jazz, for instance, is just the same in Berlin, "eine Niggerei'" and for that reason "die echteste Musik von Europa" (RP, p. 65) because European culture has always been a result of mixing apparently hybrid elements (Goethe reading the Balkan author Sophocles, for example). The problem is that Döblin is familiar here with what he is looking at: "Das Europa der Oberschichten. Manches auch von mir ist hier beheimatet" (RP, p. 69). He is drawn to those areas of the country which are different from Berlin, which is why he is most fascinated by the parts of Poland which used to be Russian.

Because he cannot talk directly to many of the inhabitants the book teems with descriptions of externals, shapes, contours, colours, and smells. Observations often challenge interpretations and are left uncommented. Phenomena do not always have to be counted and accounted for; sometimes they are just there in their materiality. In Krakau we read the following paragraph about a beggarman and his daughter:

> Vor einem Toreingang am Pfeiler treffe ich einen alten, zerlumpten Bettler. Er klemmt seinen Hut zwischen die Knie, löffelt von einem Blechteller gequetschte Kartoffeln. Am andern Pfeiler steht ein kleines blasses lumpiges Mädchen, seine Tochter, die ihm den Teller gebracht hat, sieht ihm mit großen braunen Augen zu, mit großen in den Höhlen liegenden Augen starr zu. Jede Bewegung des Essenden verfolgt sie starr. (RP, p. 270)

The description is simple and visual; the scene could have been painted by a seventeenth-century Spanish Master. Döblin's subjects are examples of marginalised humanity, and he is drawn to the evidence of their poverty, expressed in the father's ragged clothes and his concentrated consumption of his simple meal. The traveller leaves his readers with unanswered questions and cannot know – only guesses – the relationship between the pair. It is remarkable that neither is looking at him as they are engrossed either in each other or in their food. They retain their independence by not surrendering themselves to the observing visitor by answering his gaze, and in this they are typical of the people Döblin reports looking at.

The third section of the Wilno chapter, consisting of four paragraphs and barely a page and a half in length, is a good example of his fast-moving descriptions.

> Viele Leute, die ich spreche, können Russisch. Keine Spur von Haß auf Rußland. Wenn man daran rührt, ob sie Russisch können, lächeln sie wie ertappt. Das gilt für die Einheimischen; die zugereisten Polen hassen und fürchten wie in Warschau. Ich habe einen Plan Wilnos aus der Russenzeit und einen von jetzt. Man hat fast alle Straßen und Plätze umbenannt. In Warschau hat mich das erfreut, herzlich erhoben; sonderbar: hier mag ich es nicht recht. Es ist, kommt mir vor, über diese Stadt von oben geworfen. Es ist nicht wie in Warschau von innen zum Vorschein gekommen. Bolschaja hieß die Hauptstraße im Zentrum, Georgiewsky-Prospekt die im Nordwesten, Wielka und Zamkowa heißt die Bolschaja jetzt, der Georg-Prospket nach Adam Mickiewicz. Dann gibt es eine Slowackistraße, eine Pilsudski-, Sigmund-, Kosciuszkostraße.
>
> Eine gebildete Dame flüstert mir zu: der Pole ist höflich, sentimental und falsch; der Russe hat ein freies Wesen, ist ehrlich und liebenswürdig. Oh, sie mißversteht mich. Ich bin ein Freund des polnischen Volkes. Der Pole hatte jahrhundertelanges Unglück, mußte sich verstecken, durfte nicht offen sein – unter eben jenem ehrlichen liebenswürdigen Russen. Unterdrückung macht schief und schwächlich. Und Polen liegt nicht frei wie Rußland, nicht weit wie Rußland, sondern geklemmt zwischen Osten und Westen, zwischen Süden und Norden. Das gibt überhaupt nicht einfache Menschen. Eine Brücke: ist das Land oder Wasser? – Aber ich bin betrübt.
>
> Das Gebiet hier mit Wilno ist umstritten. Die Litauer sprechen Wilno für ihre Hauptstadt an. Die Polen haben sie okkupiert. Die Grenzen nach Litauen sind gesperrt. Es besteht permanenter Kriegszustand zwischen den beiden jungen Staaten. –
>
> Im leichten Regen durch die Dominikanerstraße. Ein gelbschmutziges Wässerchen fließt im Rinnstein. Das Trottoir ist aus Stein und plötzlich aus Brettern. Zahllose Fensterscheiben sind geflickt. Ein Laden hat in einem Schaufenster Hüte, Tücher, Bänder, im andern Äpfel, Keks. Die Pferde der Droschken laufen unter einem Holzjoch. Plakate der Flugzeugwoche an den Anschlagsäulen. Im Schaufenster eines Papiergeschäfts hängt das Bild Wyspianskis, slawisches Gesicht, Backenbart, ausgezogene Schnurrbartspitzen, schwindsüchtige Backen. Darunter eine Malerin und Dichterin, ein weiches sehr feines Gesicht trotz seines Fettes; sie blickt mit gepreßten Lippen abwärts. Sie ein Mensch; er ein kranker Künstler. Nach links senkt sich die Straße breit. Ein mächtiger Soldat mit rosaroter Husarenmütze kommt herauf. In einem Buchladen Reclambände, Springers Kunstgeschichte, Lehmanns medizinische Atlanten, Raubers Anatomie. Alle Läden haben die Neigung, Kramläden zu werden. Drüben heißt ein Hotel "Versailles"; wozu der Lärm. (RP, pp. 122-23)

Döblin's style is as full of heterogeneous clutter as the patched-up shop windows he walks past, which have hats, cloths, and ribbons on one side and apples and biscuits on the other. His penultimate sentence on Polish shops could be a metaphor for the ragbag qualities of the book as a whole. The history of interwar Poland could be summed up by the word

"Versailles", thanks to which treaty a new Polish state came into being for the first time in one hundred and twenty-three years and which in a mere fifteen will be submerged once more beneath the "Lärm" of war. The effect of changing the street names is very different from in Warsaw as the Poles are now dominating a reluctant majority of Lithuanians, as previously the Russians had dominated them. He says that his loyalty still lies with the Poles because of their history of oppression, but he does not acknowledge that the Lithuanians suffered just as much under the Russian yoke: any claim to objective judgement would be false. The glib stereotypes which the educated lady whispers to him are predicated on her prejudice which in turn draws attention to Döblin's own. "Unterdrückung macht schief and schwächlich"; but being both oppressed and oppressor "gibt überhaupt nicht einfache Menschen". If their country is a bridge, then it matters whether it traverses land or water; land is settled and the population gets squashed by the traffic passing over them. If the politics and the peoples are so complicated, then it is no wonder that the traveller's impressions are jumbled, some details apparently random, some carefully selected. The nationalist artist and playwright, Wyspianski, whose portrait looks out at him from the window, looks sick, but who is the woman poet and artist next to him? Perhaps Döblin does not know. What is significant and what immaterial? What factual and what allegorical?

As Döblin refuses to present himself as a personality readers can engage with, he does not say that his own origins are Jewish or that he grew up in the city of Stettin, today part of Poland and until 1945 a Prussian outpost in a borderland region. Similarly he makes some comments about the health system (RP, pp. 56-57) but does not reveal that he himself is a doctor. Some of the personal details which he does give, such as his lack of interest in classical art and architecture, are significant not in themselves but for what they reveal about his narrative or compositional method. He is scholarly to the extent of listing at the end half a dozen books which were helpful to him, but his highlighting of Bernhard Guttmann's *Tage in Hellas*, which he claims to have read with particular attention, undercuts his professed scholarly intentions. The spoof is the type of apparently well-meaning travel book which could not be more different from what Döblin has attempted. Its calling a contemporary state, whose struggle for independence a century ago matched that of Poland, by its antique name reveals a lack of interest in the people who live there now in favour of a romanticised recreation of an imaginary past.

Döblin makes a point of not having gone into libraries.[6] As he does not know Polish, he would have been unable to read most of the material in the Polish libraries he mentions anyway. Polish is not the only language which would have been useful. He lists Ukrainian, Bielo-Russian, Yiddish, and Lithuanian and realises that his ignorance of them will cause him difficulty getting to the truth. (Luckily he finds that he can understand Yiddish and we assume that Yiddish-speakers can understand him.) Like an anthropologist he needs and seeks out "informants" who will explain behaviour and history. Much of what he writes comes from what these German speakers have told him; whether or not he has a good informant makes all the difference as without their explanations he is "hilflos" (RP, p. 171). I assume that he pays them but he does not say that he does so, nor does he very often give them even the barest individual descriptions. He simply approaches passers-by and asks them in his own native tongue to help him. In Warsaw he mentions a "Kommunalpolitiker" (RP, p. 50), in the provinces he is likely to say that he is not being looked after properly if he cannot find an interesting person to take care of him. In Lublin he is obliged to put himself in the hands of two uneducated young men. He nicknames the second "Parsifal" and is moved by his lack of expertise to make the following sweeping statement which sits uneasily with his recognition elsewhere that human beings are culturally influenced and determined: "Intelligenz ist etwas Ethnologisches; die Völker haben verschiedene Intelligenzen. Aber einiges, was zur Intelligenz gehört, macht die Lebensweise" (RP, p. 175). Nature or nurture? It is typical that Döblin is not quite sure. In Wilno he has better luck and puts himself in the hands of "eine lyrische Dichterin", "ein feines fühlendes Geschöpf", who not only restores his faith in humanity but reminds him of the purpose of his journey: "Keine Stadt, keine Landschaft erfreut so wie ein erlesener Mensch" (RP, p. 146). But note that it takes a Polish woman to have this effect on him. Listening to a woman guide in a Krakau gallery he finds his mind wandering: "Ich bin wie einer, dem eine Dame ein lyrisches Gedicht aufsagt, aber er betrachtet ihre Hacken und denkt: Wie teuer sind ihre Schuhe? Wie mag es ihr gehen? Wovon lebt sie? Warum mag sie vorlesen?" (RP, p. 249). It will always be a woman who distracts his attention from the conventional sites or objects of travellers' attention in this way. This will concern me once more in my conclusion.

Poland in 1924 was a new national entity striving for shape and identity. Döblin helps define it for liberal readers in Weimar Germany. He was sent by the *Vossische Zeitung* which printed his reports over the

6 Sonino, p. 150, reveals that he is being disingenuous on this score: "Zumindest was Berlin betrifft, wissen wir, daß er aus der Nationalbibliothek Bücher über die Kabbala und die jüdische Mystik ausgeliehen hat".

autumn; at the very same time the *Frankfurter Zeitung* commissioned Roth to report from the formerly Habsburg territories in the Polish east. Roth returned for the same paper four years later, which dispatched Friedrich Sieburg in the year after the *Machtergreifung*.[7] One of Döblin's reviewers recognises that "Es ist eine ungleich heiklere Aufgabe, Polen zu bereisen und darüber der deutschen Öffentlichkeit zu berichten, als in Spanien oder in 'Yankeeland' gewesen zu sein und Impressionen gehabt zu haben". The problem, as another reviewer noted, was simple: "Seit Kriegsende haben wir im Osten einen neuen Nachbar – und kennen ihn nicht".[8] Döblin has come to find answers to questions such as:

> welche Kräfte, Gewalten den Staat organisieren, welche Kräfte offiziell und welche inoffiziell regieren. Wer hat die Macht und wer den Mund? […] Ich frage: Wer hungert im Lande, und wer ist satt? Was sind hier politische Verbrechen? Wer steckt und wie viele stecken wegen politischer Verbrechen im Gefängnis? Welche Verbrechen sind am häufigsten? (RP, p. 47)

He poses these questions after visiting Warsaw's Russian-built central prison, but they are rhetorical, included for atmospheric reasons in order to give a flavour of the type of subjects which concern him. He does not refer to them again. It is often economic facts, social and historical trends, as well as relations between population and language groups which interest Döblin. He examines what binds peoples together and separates them, what we would call today "ethnic identity", at one point recognising social class as a sort of economic ethnicity. The land- and cityscapes Döblin passes through are littered with signs of past and future conflicts and these take up more of his attention than contemporary Polish politics. His essayistic sections on the histories of German-Polish antagonisms and anti-Semitism among Poles and Germans dissect the causes of World War II with astounding prescience. He clings rather unconvinced to the suggestion that Polish anti-Semitism was caused by the Russian occupiers using Polish Jews against their Gentile compatriots, but such hatreds are rarely worthy of precise rationalisation (RP, p. 174). The problems he encounters at the Wilno border do not bode well for the future and they are not the only ill-augur. He even singles out a copy of a very recent, fat-looking publication in the window of a bookshop in Lodz as a sign of irrational irredentism among that industrial city's German-speaking minority:

> Und da sehe ich – das Hakenkreuz auf dem Umschlag und der Name eines deutsch-völkischen Agitators steht darüber. […] Er wird nachgewiesen haben,

---

7 Roth, "Reise durch Galizien" (1924), "Briefe aus Polen" (1928), *Werke*, II, pp. 281-92 and 935-70; Friedrich Sieburg, *Polen. Legende und Wirklichkeit* (Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1934).

8 Schuster and Bode (eds.), pp. 171 and 172.

> daß Wotan der wahre Gott ist, oder Christus stammt aus Mecklenburg. Ja, dadurch wird das Buch so dick geworden sein. (RP, pp. 306-07)

Döblin has come at a time of stabilisation in both Germany and Poland but the memories of recent wars, both of World War I and the Russo-Polish War which followed it, are fresh. Pilsudski's thwarted plans for an extensive Polish-Ukrainian confederation to rival the old Polish-Lithuanian Commonwealth are an indication that the present arrangements may be temporary. He is told in Warsaw that the Poles fear German revenge and are placing their hopes in the German democrats and lists the dangers that face the new state: "unsichere Grenzen, ukrainische, bolschewikische Bedrohung, wirtschaftliche Krise, innere Armut, die nationale Zerklüftung" (RP, p. 56).

Döblin's epigraph states a hostility to state formation of any kind:

> "Denn eine Grenze hat Tyrannenmacht":
> Allen Staaten gesagt
> Und dem Staat überhaupt. (RP, p. 5)

Towards the end of his visit in the chapter on Lodz he expresses the utopian view that the era of states, not just national states, is over, which follows a mini excursus on German-Polish history and the fate of the Jews in this industrial city during the nineteenth century, "Schrecklicher Haß der Deutschen und Polen!" (RP, p. 310). Germans and Poles had lived side by side and interacted with one another, losing their national, cultural distinctness: "Man bleibt nicht, was man ist, beiderseits nicht, man akklimatisiert sich ja gegenseitig" (RP, p. 311). But the problem was that in the "Staatszentren" there were people with an interest in upholding differences and "sogenannte Traditionen". Conflict is then inevitable. He is drawn to the hostility between Poles and Ukrainians in Galicia, who had fought each other on the streets of Lemberg in 1919. Döblin lays bare the tensions which will result in less than twenty years time in brutal ethnic massacres.

The last section, entitled "Ausreise", begins with a conversation in French with a Polish nationalist, who fought first with the Germans then with the Allies in World War I and whose anti-German sentiments are exceeded in their vehemence only by his feelings towards the Jews. British Conservatives of the Thatcher era would have warmed to at least one of his obsessions, however: "Die Deutschen propagieren neuerdings durch einige Geistige die Idee der Vereinigten Staaten von Europa. Das ist nicht etwa Sentimentalität, sondern Hinterlist. Es ist niemand anders als die deutsche Industrie, die ein Interesse daran hat" (RP, p. 335). Having already been told not to speak German because of the bad feeling that may engender, Döblin does not argue. One reason that he gravitates to the centres of Jewish population is that Jews would be less likely to share

the anti-German feelings of the non-Jewish Poles.[9] Elsewhere he had already made a case for the United States of Europe himself, however, to which I will return at the end of this essay. Only on one occasion it seems do the Jews he visits object to his presence. On an excursion from Warsaw to the village of Gura Kalwarja to visit a great Rabbi thought to have special powers he is made to feel unwelcome. He does not belong and the holy man himself is suspicious of his motives for being there, concerned that he will report him to the authorities. There is a clash here between the values of modernity as represented by the traveller (or certainly imputed to him) and the holy man himself who, according to Döblin, seems to own up to being an imposter.

Döblin often notes the shapes of the heads of the people he observes and is inclined to divide them into types according to such features. He describes the Ukrainians in rural Galicia as "Ein außerordentlich kräftiger Menschenschlag, anthropologisch reich an Typen" (RP, p. 195). In Lemberg itself he comments that "die Gesichter mancher, die ich hier treffe, sind intelligenter und edler geschnitten als anderswo" (RP, pp. 206-07). He applies this pseudo-science to the Jews he meets in the different cities and is pleased by the end to note that sometimes they do not look like Jews at all. He is amazed by the variety of physical features, dress, habits, languages, and opinions on Jewish identity which he finds. Here he does reflect that his views are changing as a result of the increase in knowledge which his journey has brought him. He had internalised how anti-Semites have categorised and characterised Jews, then takes these categories unquestioningly but finds them to be inadequate. In Wilno, for instance, barely half the Jews have Jewish features and expressions, "die anderen sind Russen oder Polen, haben slawische Backenknochen, breite kurze Nasen, allerhand Mongoloides" (RP, p. 153). Theories based on "Rasse" are "Unsinn". Jews, such as the majority he sees on the streets of Lemberg itself, who have shed their caftans and cut their locks, are "europäisiert" (RP, p. 186). In Krakau he calls himself "ein westlicher Passant" (RP, p. 251) and compares so-called "enlightened" Jews with black Africans who have been bought off with glass beads and other such trinkets as dented top hats and dirty shirt cuffs by the sailors. The "enlightened" look down on their backward brethren who stick to their traditions which inspires a plea for non-assimilation with the West: "Wie arm, wie schäbig, unwürdig und seellos verwüstet die westliche Welt ist, die ihnen diese

9 This was certainly the experience of another contemporary German Jewish writer who worked as a military interpreter behind the lines in World War I and whose memoir of his experiences appeared the same year that Döblin made his journey: Sammy Gronemann, *Hawdoloh und Zapfenstreich. Erinnerungen an die ostjüdische Etappe 1916-18*, mit Zeichnungen von Magnus Zeller (Berlin: Jüdischer Verlag, 1924).

Stulpen schenkt; woher sollen sie es wissen" (RP, p. 251). Jews are rent by divisions (there are socialists and assimilationists, cultural nationalists who favour Yiddish, Zionists who favour Hebrew). Jewish history in Poland is anything but monolithic or homogeneous, which means that Döblin cannot follow nostalgists, such as Sammy Gronemann, who located an original form of Judaism, superior in learning, kosher rituals, and religious practice, which had been lost in Western Europe. Gronemann could only return enriched and invigorated by his experiences because he noted no dissension among the Jews he visited or contradictions in their self-understanding.

Poland is many things, but much of it is first and foremost exotic, wild, foreign, natural. In some respects it is what Germany once was, which makes travelling east a journey into the past. In Lemberg Döblin hears about "Ein merkwürdiger kleinrussischer ukrainischer Stamm, ein Bergvolk […] die Huzulen" (RP, p. 196), whose customs are said to have retained much "Heidnisches", but he is content to view their textiles and handicrafts displayed in a museum. He spends even less time on the "Guralen", "die Bergbewohner der hohen Tatra", "Männer hoch wie die Tannen, ungewöhnlich mächtige Exemplare, manche von einer wilden Räuberschönheit": "Sie sprechen polnisches Platt, haben ihre besonderen Sitten, sehen manchmal wie Indianer aus" (RP, p. 295). The rituals of the Christians, the "Kreuzesmänner", must be more familiar to him, but as an assimilated German Jew he also found them alien, and he makes them seem strange because he is observing them in this foreign environment. He refers to Christ repeatedly as the "hingerichtete Mann" (RP, p. 241) or the "blutende Schmerzensmann" (RP, p. 248), "der gehenkte" (RP, p. 261) and notes the divisions between Catholics and Orthodox and Greek-Catholics or Uniates.

All visitors to pre-1939 Poland or the Polish parts of the Austrian or Russian Empires before World War I were struck both by the rural poverty which accompanied the ethnic diversity. Both could seem "un-European", "Oriental", or "Asiatic" to their readers whose expectations they sometimes struggled to fulfil.[10] Travelling through the Galician "Naptharevier" south of Lemberg, Döblin is shocked by the poverty in the war-ravaged city of Drohobycz: "Wer diese Gassen und 'Häuser' nicht

10 Harro Harring, for example, strains to see a vision of Eastern clichés in a cup of coffee he drinks shortly after crossing the border: "In Polen hat der Reisende schon den Zipfel des Orientalischen erwischt, das sich ausspricht in Juden, Pfeifen, Taback (Polnisch-Türkischen). Ferner in schwarzen Augen, Sinnengluth, Hinneigung zur Vielweiberei, und endlich im Despotismus, der im Orient nicht willkürlicher herrschen kann. – Also unser Kaffee in Kalisch mahnte uns schon an das slawisch-orientalische Leben." Harro Harring, *Memoiren über Polen unter russischer Herrschaft nach zweijährigem Aufenthalt in Warschau* (Nürnberg: Selbstverlag des Autors, 1831).

gesehen hat, weiß nicht, was Elend heißt. Sind nicht Häuser, sondern Häuserreste, Buden, Scheunen, Hütten" (RP, p. 231). The primitive, hand-to-mouth conditions mean that the inhabitants have a different understanding of business practice: there is no such thing as a fixed price for a ride in a "Fiaker", for instance (RP, p. 229). Other western visitors to Poland will confuse such behaviour with an innate desire to cheat, but Döblin understands that the fair price is the maximum that the driver can extract from his passenger, whom he weighs up with his eyes, calculating how much he wants to travel, what the journey is worth to him, and what he can pay: "Das ist das 'Betrügerische', das elementare, urwüchsige, eigentliche Handeln. Diesem Händler gegenüber ist der Kaufmann im Westen ein zivilisiertes blutarmes Wesen, ein Beamter" (RP, p. 232). The driver is Jewish and in other travelogues he would be objectified as dirty, duplicitous, money-grubbing and importunate. Joseph Roth visits the same "Naphtarevier" four years later and counters preconceptions by emphasising the industry and wealth creation he witnesses, dubbing his report "Das polnische Kalifornien".[11] Roth's accounts are all about going home and explaining the place he comes from to the outside world rather than, like Döblin, reporting from the unknown. Both authors are waging a campaign for tolerance and understanding along Europe's most dangerous cultural and political fault-line.

Reise in Polen was the first Polish travelogue to be published in German since the 1840s and warrants critical attention for that reason alone. Published accounts of journeys to "Poland" were numerous until that point in the years following the Partitions.[12] Over the preceding decades German interest had never matched that in France, however, where Enlightenment writers, such as Rousseau, even Casanova, concerned themselves extensively with Polish affairs.[13] Yet Poland attracted illustrious German travel writers. Heine practised the technique which would soon flourish in his *Reisebilder* in a fragment narrating a visit to Prussian Poland in 1823. Seume also travelled east before heading south to Sicily. Georg Forster, who coined the pejorative phrase "polnische Wirtschaft", wrote letters home from Polish Vilnius (Döblin's Wilno) which attest not only to his dissatisfaction with his posting. But all are remembered for

11 Roth, *Werke*, II, pp. 939-44.

12 There was clearly a market for this type of writing in the 1790s, which was fed by books such as: Johann Kausch, *Nachrichten über Polen* (Salzburg, 1793) and *Erste Fortsetzung seiner Nachrichten über Schlesien, Böhmen und Polen* (Breslau, 1796); and [anon.], *Der polnische Insurrektionskrieg im Jahre 1794. Nebst einigen freimuthigen Nachrichten und Bemerkungen über die letzte Theilung von Polen. Von einem Augenzeugen* (Berlin, 1797).

13 See Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment* (Stanford CA: Stanford University Press, 1994), esp. "Addressing Eastern Europe, Part II: Rousseau's Poland", pp. 235-83.

their journeys to other destinations than Poland.[14] German interest reached a second peak after the Warsaw insurrection against Russian rule in 1830. Once that cause was extinguished for a generation, German travel writers steered clear of the once great power on their eastern border.[15] Döblin is thus a literary pioneer, reviving a once thriving but long since forgotten tradition which had never produced a classic.

He is nevertheless present as a travelling and observing subject and often reflects on his status and perspective. At one point in Lemberg, he pretends that he is completely objective and neutral: "Ich habe bis jetzt in Polen nur ruhig beobachtet. Ich war Auge und Ohr und schweigender Hintergrund. Mir ist ganz selten die Neigung zu einem Urteil gekommen" (RP, p. 186). His observing self is riven with contradictions, some of which are evident in the typical traveller upsets, which punctuate his journey. Travelling overnight by train from Warsaw to Wilno he failed to find the first-class sleeping accommodation he had paid for. The conductors at whom he waved his ticket did not seem interested in his ever more energetic enquiries and he ended up sleeping head-to-toe with his standard-class companions in an impromptu couchette. On arriving in Wilno refreshed by at best fitful naps he notices the first-class sleeping car that he had been entitled to use and which had after all been part of the train, but decides there is no point complaining (RP, pp. 115-16). There are two basic points which can be gleaned from this episode: he does not have the status which is dependent on language skills to assert himself, as he would at home, and occasionally he has to suffer the consequences. Also, for all his claims of wanting to mix with the people, he reveals that he expects to travel first class and is not happy sharing sleeping quarters with the hoi polloi.

There are two other occasions when he feels unwanted or out of place as a foreigner. One takes place in Krakau when he expresses great exasperation at being expected to tip every member of staff in the hotel. This "Frechheit des Trinkgeldzwanges, des Tributs an inferiore Menschen" must be repeated in every city he visits because he calls it "das Martyrium des Abschieds von einer Stadt" (RP, p. 277), but his rationalisation of his

14 Heinrich Heine, "Über Polen", *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, III, *Schriften 1822-1831*, ed. by Günter Häntzschel (Ullstein: Frankfurt am Main, 1981), pp.69-95; Johann Gottfried Seume, *Einige Nachrichten über die Vorfälle in Polen im Jahre 1794* (Leipzig, 1796) and *Mein Sommer 1805* (Leipzig: Steinacker, 1815); Georg Forster, *Werke in vier Bänden*, edited by Gerhard Steiner, IV: *Briefe* (Frankfurt am Main: Insel, 1970), see esp. letter to his fiancée Therese Heyne, 24 January 1785, p. 331.

15 After Kohl in 1841 and C. Goehring, *Polen unter russischer Herrschaft. Reisen und Sittenschilderungen aus der neusten Zeit*, 3 vols. (Leipzig, 1843), German readers had to wait until the end of the century for a translation of Georg Brandes, *Polen. Beobachtungen und Erwägungen* (Paris: A. Langen, 1898).

discomfort is patronising, even lordly. All that is happening is that the people he has been observing (who become suddenly "inferiore Menschen") now want something from him. It is not that they are taking advantage of him particularly or behaving inappropriately: he is a guest from the West and therefore assumed quite rightly to be wealthy ("Ich habe falbelhaft viel Geld. Auch Dollarscheine", he acknowledges: RP, p. 281), and he is expected to dole out largesse. He is ill at ease with this role, not only because of the pressures it puts on his purse, and lets his anger get the better of him, rescuing the situation retrospectively by recounting his tale with mock-heroic pathos. The language that he uses to designate the "Hausdiener" and "Zimmermädchen" who pursue him (calling them "Raubrittervolk" who are motivated by "Niedertracht": RP, pp. 277-78), taps into anti-servant rhetoric prevalent among the class which employed them. His problem is that were he at home in Berlin he could jump out of the window and rely on being able to telephone the fire brigade to save him, but from Krakau he would have to get himself to Kattowitz just to make a telephone call. He is on his own, shorn of these props.

The preposition in Döblin's title is interesting here: he is not travelling from the outside but exploring the land from within. It suggests a greater intimacy and equality between him and the country. Subject and object becomes subject and subject as he sees himself reflected in what he sees. His identity as a traveller is to some extent forced upon him and he is unable to transcend it. Arriving in Zakopane out of season he gets so annoyed with the juvenile hustlers who have been dispatched by the hotels and pensions to find customers that he wants to call for a policeman. He finds an intermediary who also insists that, seeing as he is a guest, he needs to find accommodation while he insists that he does not. In the end, having failed to beat his persecutors, he joins the lovely "Niusia" (or "Njuscha", he is not sure of the spelling) and she ends up taking him back to her aunt's freezing house where he stays a few days. There is no suggestion that he takes advantage of her poverty or that she would let him do so if he tried, but he is clearly taken with her: "Sie ist vielleicht zwanzig Jahre. Ihre Figur ist kräftig, mehr ländlich als städtisch, die Hüften sind solid entwickelt" (RP, p. 287). Döblin makes clear many of his limitations as an observer, which are not only linguistic, but he seems, on first reading at least, to be unaware that it is his masculine eye which is attracted to pretty young Polish women.

One hundred and one years ago Heine had mocked what was already in the 1820s the hackneyed German perception of Polish women.[16] Döblin seems unselfconscious in this respect, repeatedly using the biggest cliché of all: that Polish women are "pikant", which so incensed Roth in his review. Reading posters in Lemberg advertising circus performances, films, and obituary notices he comes across the name "Salomea Hausknechtowa" and cannot get it out of his head. The name links the oriental femme fatale with a feudal designation for servant which appears poignantly appropriate, so much so indeed that it could be the product of his literary imagination. Soon on his stroll through the city he encounters some real women and his eager eye takes in their form: "Ruthenischen Bäuerinnen begegne ich; sind auf dem Kirchgang, sanfte platte Gesichter, ruhige geduldige Blicke, Geschöpfe einer fruchtbaren Ebene" (RP, p. 209). He could be talking about livestock – had he any interest in country matters – but women are often animalised. Looking at them on the boulevards of Lemberg, he makes the following comparison: "Damen gehen vorbei, weich und nett, fraulich; österreicher Art. Das ist ein merkwürdiges Ding, das mir vor Augen tritt: die Russen haben einen aktiven Frauentyp geschaffen, die Österreicher dies gezähmte unansehnliche Haustierchen, Susannchen im Pelz" (RP, p. 185). Looking out of his train window moments after passing the German-Polish border, he gazes at the agricultural landscape and notices a woman: "An ein Wasser, unten an einer Holzbrücke, geht barfüßig eine Bäuerin, weißes Kopftuch. Was ist das?" Then noting herds of cattle, more fields, and numbers of white geese, "Ein Trupp buntröckiger Weiber zieht über einen Weg". His first complete paragraph after crossing the border is a mini-disquisition on Polish women, beginning "Das Gesicht der Polinnen: breite Stirn, nicht hoch, das ganze Gesicht voll" and proceeding to enumerate their facial features. His eye is then drawn further down and he informs us of the women he sees in the capital: "Ihre Figuren groß. Auf der Straße, unter dem Hut, sind sie von einer außerordentlichen Pikanterie" (RP, p. 13). He repeats the word ten pages later with respect to "die polnische Frau der höheren Schicht" who has "weiche bis üppige pikante Züge" (RP, p. 23). In Lemberg the women and men are different: "Drüben im alten russischen Polen waren die Frauen elegant, pikant: hier sind es die Männer", but the differences in female behaviour he puts down to the men: "Andere Männer dahinter, andere Moralen. Hier kokettieren die Männer, äugeln und werben; schmücken sich, fast damenhaft. Sie spielen den Hahn" (RP, p. 185). The women's movements are gracious; they wear

16 He begins his section: "Wenn ich über den Charakter der Polinnen sprechen soll, so bemerke ich bloß: sie sind Weiber. Wer will sich anheischig machen, den Charakter dieser letzteren zu zeichnen!" (RP, pp. 82-83).

bright or flesh coloured stockings and elegant shoes: "Gepudert, geschminkt, bemalt sind sie alle. Sie bewegen sich absichtlos auf den Trottoirs; es ist sicher, sie wissen die Pfeile des Kupido zu zielen. Im geschlossenen Raum verlieren sie".[17] In the old town of Warsaw he notices "eine blonde hübsche Frau, mit offener Bluse" breast-feeding her baby, whose function in his travelogue seems purely picturesque. Yet, typically, she does not meet his gaze, but mirrors his own activity by looking herself at the world passing by: "Mit ruhigem Blick verfolgt sie die Passanten" (RP, p. 38). At the market he witnesses a bizarre scene involving an agitated goose and an eager dog, each being held back by a female owner (RP, p. 34). Women and animals are once more brought together, but the eroticism of the straining dog and the goose's phallic neck is all in the eye of the beholder. The women interact with each other, not with the foreign male observer.

If the sexes' experience of one another is the first encounter with difference, then perhaps Döblin the traveller in a foreign land is not being quite so naïve by recounting these observations of women. He knows that male interest in women is not always benign or innocent: his account of his stay in Krakau is framed by the story of a young girl who goes missing and whose body is discovered several days later. The central Lemberg chapter, which contains all his themes, revolves not only around observations of women but of discussions of relations between the sexes. The book reaches a low point in this city where he is again shocked both by poverty and horrified by the hatred of the various groups for one another. He addresses himself as "Du", thus splitting his travelling, observing self into two, to ask himself why he is there; this "Du" then mutates into his feeling self which he is dragging along behind him; and if he had tears then he would shed them now (RP, pp. 188-89). The poverty of the Jewish quarter is more heart-rending; Ukrainian hostility towards the Poles more threatening. It is here that he cites his epigraph on the tyrannical power of borders. His mood in Lemberg finally changes when

17 RP, p. 13. Roth responds: "es müßte Döblin selbst verdächtig sein, daß dieses von ihm gemalte Bild sehr ähnlich ist dem Porträt, das ein guter, vaterländischer Romancier aus Masurenland von den 'gefährlichen Polinnen' entwirft, die mit Pfeilen des Kupido so gut Bescheid wissen. Sie tragen helle, fleischfarbene Strümpfe. Sie haben elegante Schuhe. Sie sind alle bepudert, bemalt, geschminkt. Wetten, daß die Pariserinnen auch bepudert, bemalt und geschminkt sind, helle und fleischfarbene Strümpfe tragen und von einer außerordentlichen Pikanterie sind?" (*Werke*, II, pp. 533-34). In 1928, however, Roth objects to what appears to be the Bolshevisation of Polish women parading in uniform: "Wie gern, lieber Freund, wäre ich diesen Mädchen auf dem Trottoir begegnet! Die Anmut ihrer natürlichen Bewegungen, die meiner Ansicht nach ein wichtigeres Nationalgut Polens ist als die spartanische Gesinnung furchtloser Frauen, ging in dem Eilmarsch verloren" (*Werke*, II, p. 947). If it is acceptable for Russian women to behave like this, then why not Polish?

he talks to a man who expounds his theory of love, in particular that men and women are incomplete without each other and in a partnership or "Unio mystica" (RP, p. 215) become "der Weibmann" (RP, p. 214): "Dem ganzen anderen Menschen fehlt der andere Mensch, dem ganzen" (RP, p. 215). Erotic fulfilment is at the heart of the man's theory but this cannot be a question of one sex possessing the other: "Sie zu haben. Sie hören schon den ordinären Ausdruck. Ich meine: sie zu entdecken, sich an ihr zu entdecken" (RP, p. 216). Döblin gives three pages to this man's thoughts, which makes little sense unless they connect with what he is writing about in the travelogue. In the next episode he reports meeting a Polish Count who shows him his library of 700,000 volumes which for Döblin represent the "Vereinigte Staaten von Europa" of the brain. But the problem is that "Das Gehirn hat nur keine motorische Zone, wirkt noch nicht auf seine Muskeln. Der Organismus ist nicht angepaßt an das Gehirn. Der menschliche Körper ist zerfasert, und ein Teil tut dies, ein Teil dies. Es ist überhaupt kein Gefühl da, wie kollektiv wir sind" (RP, p. 217). He thus links the sex to the politics; in fact the problem with politics is its lack of sex. The Count has a collection of exhibits for a natural history museum in addition to a library and in contemplating them Döblin's ego becomes fully restored. He experiences a moment of luminosity, creating the objects around him with his radiance: "Das Ich ist da. Das treibende, drängende, fühlende Ich" (RP, p. 221). He admires two porcelain figurines, man and woman dancing and on stepping out on the street he is "verzaubert", "entzückt". His epiphany continues into the evening's theatre performance. At this point this rarely ironic, apparently un-self-reflexive text is inviting its readers to realise that what is wrong (with travel writing, with German-Polish relations or the relations between the ethnic and language groups in Poland) is the "othering" of the people encountered. The political term for hermaphrodite is the United States of Europe.

„Man hat ihn bekanntlich nie entdeckt“: Döblins *Das Leben Jacks, des Bauchaufschlitzers* oder Autorschaft und Lustmord im Fokus autobiographischer Erinnerung

SUSANNE KOMFORT-HEIN

In Döblin's autobiographical project *Erster Rückblick*, the reminiscing I first appears in the conflict between the diagnosing doctor and the creative poet, before appearing as a sex killer in the last episode, *Das Leben Jacks, des Bauchaufschlitzers*. Dissection and dismemberment characterise the analytical medical eye and the authorship of the sex killer and the avant-garde artist alike; but they are also involved in the autobiographer's investigation of the self. Bringing to life and putting to death in the artistic approptiation of existence, the author and the offender, the artistic act and the (semiotically) criminal deed come worryingly close to each other. The episode *Das Leben Jacks, des Bauchaufschlitzers* functions as grotesque, polyphonic self-reflection in the autobiographer's memorial project. The field of tension between medical, anthropological, psychological, criminological and artistic discourses around 1900 becomes a meeting-place for the story of Franz Biberkopf, Lessing's *Geschichte eines Werwolfs*, Wedekind's "Monstretragödie" *Die Büchse der Pandora*, and the figure of the rag-and-bone man, already put on the urban stage of modernism by Baudelaire.

In Döblins autobiographischem Projekt *Erster Rückblick* inszeniert sich das sich erinnernde Ich zunächst im Widerstreit zwischen der diagnostizierenden Position des Arztes und des kreativen Dichters, bevor es in der letzten Episode, die das *Leben Jacks, des Bauchaufschlitzers* erzählt, als Lustmörder figuriert. Sezieren, Zerschneiden, Zerstückeln kennzeichnen den taxierenden medizinischen Blick, die Autorschaft des Lustmörders wie des avantgardistischen Künstlers, aber ebenso die autobiographische Ermittlung des Selbst. Verlebendigung und Mortifikation in der künstlerischen Aneignung des Lebens, Autorschaft und Täterschaft, der künstlerische Akt und die als Verbrechen semiotisch aufgeladene Tat geraten in eine beunruhigende Nähe zueinander. Die Episode vom *Leben Jacks, des Bauchaufschlitzers* gibt sich als mehrstimmige groteske Selbstreflexion des autobiographischen Erinnerungsprojekts: Im Spannungsfeld medizinischer, anthropologischer, psychologischer, kriminologischer und künstlerischer Diskurse um 1900 begegnen sich die Geschichte Franz Biberkopfs, Lessings *Geschichte eines Werwolfs*, die *Monstretragödie* Wedekinds und die auf dem urbanen Schauplatz der Moderne bereits von Baudelaire entworfene Figur des Poeten als eines Lumpensammlers.

Im selbstreflexiven Epilog zu seiner 1924 veröffentlichten literarischen Fallgeschichte *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*, die auf einen realen Kriminalfall der zwanziger Jahre Bezug nimmt, bemerkt Alfred Döblin:

> Das Ganze ist ein Teppich, der aus vielen einzelnen Fetzen besteht, aus Tuch, Seide, auch Metallstücke, Lehmmassen dabei. Gestopft ist er mit Stroh, Draht, Zwirn. An manchen Stellen liegen die Teile lose nebeneinander. Manche Bruchstücke sind mit Leim oder Glas verbunden. Dennoch ist alles lückenlos und trägt den Stempel der Wahrheit. Es ist in unsere Denk- und Fühlformen geworfen. Es hat sich so ereignet; auch die Akteure glauben es. Aber es hat sich auch nicht so ereignet. (BF, S. 79)

Der historische Kriminalfall erhält hier eine explizit textuelle Qualität; überdeutlich ist auf vorausgehende mediale Repräsentationen verwiesen, auf das aus heterogenem diskursivem Material der Kriminologie, des Strafrechts, der Psychiatrie, der Publizistik etc. gefertigte literarische Gewebe. Es ist eine unentwirrbare Mischung aus Fakten und Fiktion, die sich mit jenem Begriff fassen lässt, den Döblin in seinem *Berliner Programm* „An Romanautoren und ihre Kritiker" mit „Tatsachenphantasie" (SÄPL, S. 123) umschrieb. „Romanpsychologie, wie die meiste, täglich geübte" erklärte er dort zur „abstrakte[n] Phantasmagorie" (SÄPL, S. 120). Seine literarische Fallgeschichte zieht im Epilog den entsprechenden Schluss: „Die meisten Seelendeutungen sind nichts als Romandichtungen" (BF, S. 80). Entsprechend lautet die moderne Skepsis gegenüber der Suche nach einem „psychischen Zusammenhang" der Fallgeschichte: „Die Unordnung ist da ein besseres Wissen als die Ordnung" (BF, S. 80). Mit dem Wissen, dass sich die deutende Ordnung des Falls letztlich der ihn verkennenden Ordnung der erzählten Geschichte verdankt, werden Komplexität, Mehrdeutigkeit und Interdiskursivität gegenüber der vermeintlich authentischen Wahrheit des Falls zu einer produktiven Unordnung aufgewertet.

Von dieser Methode einer produktiven Unordnung scheint nun auch Döblins autobiographischer Essay *Erster Rückblick* gezeichnet zu sein. *Erster Rückblick*, Döblins autobiographische Lektüre der Kindheits- und Jugendjahre, die anlässlich seines 50. Geburtstages 1928 im Fischer Verlag unter dem Titel *Im Buch – Zu Haus – Auf der Straße* erschienen ist, breitet an Stelle einer chronologischen Lebensgeschichte die heterogene Reihung kurzer, flüchtiger Skizzen aus, die den permanenten Genre- und Perspektivenwechsel vollziehen.[1] Nachdrücklich verweisen sie mit ironischer Geste auf die textuelle Verfasstheit eines Ich, dessen

---

1 *Alfred Döblin: Im Buch - Zu Haus - Auf der Straße. Vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke,* hrsg. mit einer Nachbemerkung von Jochen Meyer, Marbacher Bibliothek 2 (Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1998). Zitiert wird nachfolgend aber nach der Ausgabe SLW, S. 108-78.

Selbstinszenierungen sich zu einem unauflösbaren Rätsel zwischen Erzählen, Reflexion und Beschreiben, literarischem und wissenschaftlichem Diskurs verflüchtigen. So kann es unter anderem im „therapeutische[n] Selbstgespräch und psychoanalytische[r] Selbstdiagnose" als auch in „Tribunal und Abrechnung"[2] aufgesucht werden. Die der Struktur des autobiographischen Erzählens eigentümliche Bipolarität von Konstrukteur und Konstrukt, von erzählendem und erzähltem Ich vervielfältigt sich hier zu einem ganzen Gewirr von Stimmen, die unvereinbar miteinander bleiben. In immer neuen Anläufen und Versionen werden die Grenzen und Spielräume der autobiographischen Selbsterkenntnis konstruktiv am Leitfaden eines Ich ausgeleuchtet, das sich im Kontext des modernen Krisenbewusstseins seiner selbst nicht mehr sicher ist, sich nicht mehr als ein mit sich selbst identisches verstehen kann. Und wie zum allerersten Beweis eines unerfüllbaren Anspruchs auf die Lesbarkeit des Subjekts löst der *Erste Rückblick* die autobiographische Erinnerung ins Vorläufige, Episodische auf und erzählt in drei sich widersprechenden Versionen von der desaströsen familiären Konfliktsituation der Kindertage und dem Verlust des Vaters, der seine Familie im Stich lässt.

Dass die „meisten Seelendeutungen […] nichts als Romandichtungen" seien, sucht offenbar auch seine Bestätigung im Blick auf das eigene Ich als Forschungsobjekt: So heißt es in einer frühen autobiographischen Skizze Döblins:

> Von meiner seelischen Entwicklung kann ich nichts sagen; da ich selbst Psychoanalyse treibe, weiß ich, wie falsch jede Selbstäußerung ist. Bin mir außerdem psychisch ein Rühr-mich-nicht-an und nähere mich nur in der Entfernung der epischen Erzählung. Also via China und Heiliges Römisches Reich 1630. (SLW, S. 37)

Betrachtet man den Satz als dezenten Wink auf eine höchst unzuverlässige psychoanalytische Hermeneutik, dann wird er lesbar als Verweis auf die einander widersprechenden und sich doch produktiv ergänzenden, also gegeneinander irreduziblen Perspektiven des Seelenforschers und des schöpferischen Poeten eines autobiographischen Ich. Ein solches Szenario bietet etwa eine als Dialog zwischen Nervenarzt und Dichter Döblin inszenierte Skizze an, in der das Ich zur Begegnungsstätte von ärztlichem und poetischem Blick und zum Objekt der medizinischen wie literarischen Autopsie zugleich wird. Deren Ausschnitte vermögen sich bezeichnenderweise nirgends zu einer monologischen Wahrheit über dieses Ich zu formieren. Zur Gegenüberstellung gezwungen begegnen Nervenarzt- und

---

2 Jochen Meyer, „Nach siebzig Jahren", in *Alfred Döblin: Im Buch – Zu Haus – Auf der Straße. Vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke,* hrsg. mit einer Nachbemerkung von Jochen Meyer, Marbacher Bibliothek 2 (Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1998), S. 201-11 (S. 205).

Dichter-Ich ihrem jeweiligen Alter ego mit dem Blick irreduzibler Fremdheit und kokettieren gleichsam abschätzig mit dem unbegreifbaren fremden Ich: Zunächst der Nervenarzt Döblin über den Dichter Döblin:

> Dieser Herr scheint ja eine große Phantasie zu haben, ich kann da aber nicht mit. Meine Einnahmen erlauben mir weder Reisen nach Indien noch nach China. Und so kann ich gar nicht nachkontrollieren, was er schreibt. Ich lese außerdem dergleichen Dinge lieber [o]riginal, nämlich direkt Reisebeschreibungen […]. (SLW, S. 103-04)

Nun der Dichter über den Nervenarzt:

> Er ist mein gerades Gegenstück, fiel mir zwischendurch ein, wie er da sachlich hantierte, sprach, aufmerkte: ich immer ein Einzeltänzer, Primadonna […], er grauer Soldat in einer stillen Armee. Ich bin überzeugt, ich habe keinen besonderen Eindruck auf meinen Namensvetter gemacht. Einige Male wurde mir ganz bänglich, als er mich ansah mit einem psychotherapeutischen Blick. (SLW, S. 105)

Bei seiner Selbstsuche experimentiert der Ich-Erzähler des *Ersten Rückblicks* ebenso mit dem taxierenden ärztlichen Blick und präsentiert auf einigen Seiten protokollartig exakte Körperdaten und -maße sowie eine graphologische Analyse des Patienten-Ich, die bezeichnenderweise vollkommen unvermittelt bleiben (SLW, S. 134-41).

So wie das Erinnern der Lebensgeschichte immer schon an Vergessen und Erfinden gebunden ist, so entzieht sich auch den wissenschaftlichen Vermessungen der letzte Grund der Wahrheit. Der Anspruch wissenschaftlicher Objektivität und Präzision, die medizinische Anamnese auf der einen Seite, die poetische Einbildungskraft, das Feld des Möglichen auf der anderen; dazwischen bleibt die unüberwindbare Kluft eines Ich, das auf der Schnittstelle divergierender Bereiche des kulturellen Wissens, der Disziplinen, nur als Produkt seiner jeweiligen Zuschreibungen als diskursiv erzeugtes festzustellen ist. Die autobiographische Selbstbeobachtung im Zeichen modernen Krisenbewusstseins ereignet sich – so lässt sich der Gedanke einerseits fortsetzen – als folgenreiche „Verunsicherung", die kein einheitliches Subjekt mehr rekonstruktiv zu retten vermag und insofern auch mit Wolfgang Schäffner als „ein deutliches Gegenmodell zur Geständnis-Autobiographie" zu lesen ist.[3] Andererseits wird, wie Manfred Schneider anmerkt, im modernen autobiographischen Text, wenn er „das symbolische Territorium der Wahrheit" verlässt, „die autobiographische Aktivität, das Schreiben selbst zum

3 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin* (München: Fink, 1995), S. 48.

Ersatz für das unerreichbare Objekt – Körper und Erfahrung des schreibenden Subjekts […].“[4]

Die Unverfügbarkeit eines der Autobiographie vorgängigen Lebens und eines Ich, das als Konstrukteur immer auch zugleich sein eigenes Konstrukt ist, stellt der *Erste Rückblick* überdeutlich aus.

Der retrospektive Fluchtpunkt der fragmentarischen Kindheits- und Jugenderinnerungen ist die Vertreibung „aus einem kleinen Paradiese“ (SLW, S. 111) der Stettiner Kindheit in die große Stadt (gemeint ist Berlin) im Jahre 1888. Die Ankunft im krisenhaften Erfahrungsraum der Moderne begleiten zudem eine familiäre Katastrophe und die „Kontingenzerfahrung schlechthin“,[5] der Verlust des Vaters, der auch den sozialen Abstieg der Familie zur Folge hat. Die Vertreibung aus dem Paradies der Geborgenheit setzt, so suggeriert es der Text, die autobiographische Erinnerung in Bewegung; sie erscheint als deren Anlass und Begründung, gleichsam als deren Urszene. Erzählt wird uns nämlich im Blick darauf von der existentiellen Erfahrung einer zweiten Geburt des Ich, „gewissermaßen eine Nachgeburt“ (SLW, S. 110). Und wie zur ironischen Bestätigung einer geheimen literarischen Spur der Selbstannäherung über die „Entfernung der epischen Erzählung“ ähnelt sie der Anfangsszene des zeitgleich entstandenen Romans *Berlin Alexanderplatz*, die den Protagonisten Franz Biberkopf bei seiner Entlassung aus dem geordneten Schutzraum der Haftanstalt in das angsteinflößende Chaos der großen Stadt beobachtet: „Man setzte ihn wieder aus“ heißt es und

> Die Strafe beginnt.
> Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen.[6]

---

4 Manfred Schneider, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert* (München, Wien: Hanser, 1986), S. 13-14.

5 Michael Baum, *Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003), S. 48.

6 BA, S. 15. Diese Szene haben als Geburtsszene z.B. auch Bernd Widdig und Alexander Honold gedeutet. Bernd Widdig, *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992), S. 160; Alexander Honold, „Der Krieg und die Großstadt. *Berlin Alexanderplatz* und ein Trauma der Moderne“, in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. von Hartmut Eggert u. Gabriele Prauß, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A Kongressberichte, 69 (Bern u.a.: Peter Lang, 2003), S. 191-211 (S. 201). Gabriele Sander liest den *Ersten Rückblick* insgesamt als „Subtext des Romans“: „Im ‚unordentlichen verwirrenden Netz‘ der Erinnerungen: Alfred Döblins *Erster Rückblick* und Wolfgang Koeppens *Jugend* im Vergleich“, in *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, hrsg. von Walter Erhart, Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, 1 (München: Iudicium, 2005), S. 35-50 (S. 38).

Die entsprechenden Sätze des autobiographischen Ich, die vom Eintritt in die große Stadt auch als wachsender Intensität einer Schmerzerfahrung zeugen, lauten: „Mir wurde bänglich und immer bänglicher. Es betraf meinen Bauch. Die Wehen nahmen an Heftigkeit zu. Und als wir uns den Häusern Berlins näherten, war ich am Ende meiner Kraft." Kurz darauf: „[…] das Kind war da" (SLW, S. 111).

Mit dem schmerzhaften Geburtsszenario sind der retrospektiven Lektüre des Lebens zunächst die Zeichen der traumatischen Erfahrung des Ausgesetztwerdens und der Imprägnierung in mehrfachem Sinne eingeschrieben: Neben der Vaterlosigkeit sind es die peinigenden Erlebnisse des Schülers in der Berliner Zeit, die in der poetischen Wiederholung durchgearbeitet werden, und zwar in der Form einer an Strindbergs gleichnamiges Stück erinnernden *Gespenstersonate*, als unheimliche Begegnung mit den Untoten, ehemaligen Lehrern und Professoren: „Ich – träume von der Schule wie ein anderer nach einem Unfall!" (SLW, S. 148). Diese traumatischen Erfahrungen, die nicht loszuwerden sind, zeugen vom nachhaltigen Erfolg einer die Individuen imprägnierenden Disziplinarmacht, die in dem Stimmengewirr des unheimlichen Reigens aufscheint.[7] Nicht loszuwerden sind ebenso die schockhaften Erfahrungen des großen Krieges. Das individuelle Gedächtnis wird auch im Spiegel eines kollektiven lesbar gemacht, in das sich die Pathographie einer ganzen Epoche eingezeichnet hat. Ausgesetztsein lässt sich zur kollektiven Erfahrung hochrechnen, wie es etwa Walter Benjamin im Bild jener Generation beschreibt, die „unter freiem Himmel in einer Landschaft" stand, „in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen."[8] Diese Pathographie birgt den urbanen Erfahrungsraum der Moderne als einen Schauplatz allgegenwärtiger Entfremdung und Gewalt, als Ort eines bedrohlichen Unterstroms der Zivilisation, der, wie es eindrücklich auch *Berlin Alexanderplatz* erzählt, den Schlachtfeldern des Krieges sehr nahe rückt, und sei es nur in Gestalt des Kriegstraumas, das den Einzelnen fest im Griff hält. Entsprechend diagnostiziert der ärztliche Blick auf den im kollektiven Trauma anonymisierten Ich-Patienten des autobiographischen Essays:

---

7 Der Begriff wird hier in dem Sinne gebraucht, wie ihn Michel Foucault in seiner Studie *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* deutet (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), vgl. besonders S. 292.

8 Walter Benjamin, 'Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows', in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herrmann Schweppenhäuser, 7 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), II, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 932, S. 438-65 (S. 439).

> Im Krieg sind viele erkrankt nach Erschütterungen, Granatexplosionen, Bombenabwürfen. In ihren Träumen trat immer diese Situation vor sie; beängstigte sie. Warum? Es sind keine Mörder. Die Leute sucht im Traum wieder die Situation heim, die sie überrascht hat. Das ist die Gegenreaktion ihrer Seele. Sie ist erkrankt, weil sie sich damals nicht wehren konnte, weil sie zu heftig, zu plötzlich überrumpelt, überrascht wurde. Jetzt zaubert sie sich im Traum die Situation vor, geht sie von neuem an, und allmählich erstarkt sie daran. Der Schock heilt aus, das Gleichgewicht zwischen innerer Kraft und äußerem Stoß wird wieder hergestellt. (SLW, S. 148-49)

Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten ist auch der therapeutische Leitfaden der autobiographischen Lektüre im *Ersten Rückblick*, als imaginäre Wiederholung im selbstreflexiven Medium des Poetischen. Insofern ist die Vertreibung aus dem Paradies der Geborgenheit zugleich auch als Urszene eines poetischen Selbstschöpfungsaktes, als Geburt im und durch den autobiographischen Text lesbar. Im poetischen Rollenspiel des Schöpfers und Geschöpfs seiner selbst figuriert das Ich als ein unauflösbares Rätsel zwischen Fakt und Fiktion, das Seelendeutung als Romandichtung und den für keine Seite zu entscheidenden Widerstreit zwischen Arzt und Dichter nachhaltig in Erinnerung ruft.

Die letzte Passage verleiht, mit diesem Wissen ausgestattet, dem autobiographischen Text nun eine völlig unverhoffte und geradezu groteske Wende. Der Abschnitt trägt den Titel: *Das Leben Jacks, des Bauchaufschlitzers*. Und plötzlich scheint das autobiographische Rätselspiel in eine ganz andere Geschichte übertragen zu sein, die zunächst keine Spur des erzählten Ich mehr freigibt. Gleichsam stellvertretend wird die groteske Geschichte von der gesellschaftlichen Domestizierung des Lustmörders Jack erzählt, der sofort das berühmte Täterphantom der Londoner Prostituiertenmorde aus den Jahren 1888 und 1889, *Jack the Ripper*, aufruft. „Man hat ihn bekanntlich nie entdeckt" (SLW, S. 172), und doch las man die Mordserie als unverwechselbare Handschrift einer individuellen Täterschaft, eines Urhebers. Die jeweils nicht zu klärende Identität des Urhebers der Taten und des Ich sowie der Verweis auf das Jahr 1888 und den urbanen Tatort der Enteignung von Geborgenheit signalisieren eine rätselhafte Verbindung. Nur auf den ersten Blick scheint es sich um einen besonders skurrilen Einfall Döblins zu handeln, in der autobiographischen Selbstsuche das Lustmordnarrativ aufzurufen. Der Lustmörder ist eine geradezu moderne urbane Erfindung des ausgehenden 19. Jahrhunderts und gehört zu jenen kulturellen Angstprojektionen, in denen das Kriminelle, Pathologische, bedrohlich Atavistische und das vermeintlich Normale unvermittelbar nebeneinander treten.[9] Mit Sigmund

9 Vgl. dazu auch das einführende Vorwort in *Lustmord – Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900*, hrsg. von Susanne Komfort-Hein u. Susanne Scholz (Königstein Ts.:

Freud kann er als Beweis für das nie versiegende gefährliche Triebpotential unter dem Mantel der „Kulturmenschheit" gelesen werden, die insofern den Fortschritt Lügen straft, als „das primitive Seelische […] im vollsten Sinne unvergänglich"[10] scheint und die Liebe nicht das Privileg der späten Geburt gegenüber der „Mordlust" reklamieren kann.

Der Lustmörder ist in der sich um 1900 etablierenden sexualpathologischen Lesart insofern ein paradoxes Konstrukt, als ihm ein hypertropher männlicher Sexualtrieb jenseits funktionierender Affekt- und Triebkontrolle zugesprochen wird, der ihn sowohl zum dämonisierten Anderen des kulturell ‚Normalen' als auch zum idealisierten Repräsentanten ungezügelter Vitalität werden lässt. Auf unheimliche Weise offen erscheinen so einerseits die Grenzen zwischen dem im Atavismusdiskurs der Kriminalanthropologie hervorgebrachten gefährlichen Individuum und dem ‚Jedermann'.[11] Andererseits gewinnt das Konstrukt des Lustmörders in vitalistischer Perspektive eine magische Anziehungskraft als Projektionsfläche für Gewaltphantasien männlichen Begehrens jenseits des kulturell Gebändigten. Der „Mythos Lustmord", von dem Martin Lindner spricht, hat sich besonders im vitalistisch avantgardistischen Diskurs deutscher Literatur und Kunst um 1900 behauptet, in dem er eine markante kulturkritische Funktion erfüllt.[12] Die vernichtende Tat des Lustmords wird in diesem Kontext als unmittelbare, lustvoll destruktive Entladung ursprünglicher Vitalität und als provozierende Demontage des kulturellen Begriffs von Normalität lesbar. So begegnet uns nicht allein das Motiv des Lustmords in zahlreichen Varianten, sondern auch die Selbstinszenierung des avantgardistischen Künstlers als eines Lustmörders.[13] George Grosz etwa hat sich um 1918 als Lustmörder

---

Helmer, 2007); Hania Siebenpfeiffer, *„Böse Lust". Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*, Literatur – Kultur – Geschlecht, hrsg. von Inge Stephan u. Sigrid Weigel, Große Reihe Bd. 38 (Köln, Weimar u.a.: Böhlau, 2005).

10 Sigmund Freud, „Zeitgemäßes über Krieg und Tod", in *Studienausgabe*, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u.a., 10 Bde. mit einem Ergänzungsband, Reihe Conditio Humana, 9. Auflage (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2001), III, S. 33-60 (S. 37, 45 u. 53).

11 Vgl. im Blick auf die kriminalanthropologischen Entwürfe des ‚gefährlichen Individuums' etwa Cesare Lombroso, *Der Verbrecher (Homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, in deutscher Bearbeitung von M.O. Fraenkel, 3 Bde. (Hamburg: Verlagsanstalt 1887-1898); Erich Wulffen, *Kriminalpsychologie. Psychologie des Täters. Ein Handbuch für Juristen, Justiz-, Verwaltung- und Polizeibeamte, Ärzte, Pädagogen und Gebildete aller Stände* (Berlin: Langenscheidt, 1926).

12 Martin Lindner, „Der Mythos ‚Lustmord'. Serienmörder in der deutschen Literatur, dem Film und der bildenden Kunst zwischen 1892 und 1932", in *Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Joachim Linder u. Claus-Michael Ort, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 70 (Tübingen: Niemeyer, 1999), S. 273-305.

13 Vgl. dazu Kathrin Hoffmann-Curtius, „‚Wenn Blicke töten könnten' oder: der Künstler als Lustmörder", in *Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und*

in seinem Atelier fotografieren lassen. In dieser Pose bedroht er das vor einem Spiegel positionierte weibliche Modell mit einem Messer.[14]

Döblins Erzählung von *Jack dem Bauchaufschlitzer* öffnet auch dieses literarische und künstlerische Archiv um 1900. Über ihren Namen tritt die Figur des Jack nicht nur in Verbindung mit dem Londoner Phantom, sondern auch mit der literarischen Lustmörderfigur Jack, die in Frank Wedekinds *Monstretragödie Die Büchse der Pandora* 1894 in vitalistisch getönter Perspektive als eine mit dämonischen Zügen versehene Figur der destruktiven rebellischen Überschreitung kultureller Ordnung und als deren unheimliche Bestätigung erscheint. Der Wedekindsche Bauchaufschlitzer, auch als Anatom und Händler lesbar, plant ein lukratives Geschäft mit den herausgeschnittenen Unterleibsorganen der getöteten Lulu.[15] Perversion und herrschende kulturelle Ordnung beweisen eine grausame Komplizenschaft. Der Lustmörder Jack steht im Blick auf die übrigen männlichen Figuren des Wedekindschen Dramas in einer Reihe der Vervielfältigung eines destruktiven männlichen Begehrens, in der unter anderem im Zeichen des Lustmords auch die antibürgerliche Revolte des männlichen Künstlers verhandelt wird.

Was erzählt nun aber Döblins Geschichte vom Bauchaufschlitzer? Sie beginnt in medias res: Jack hat soeben in seiner Dachkammer eine Frau ermordet und verfährt nun wie üblich: Kleidungsstücke der Opfer werden veräußert, die Knochenreste der zerlegten Körper in Säcken unter einem Weidenbusch deponiert, von der Furcht begleitet, dass seine Opfer ihm in einem Gespensterreigen Untoter wieder begegnen könnten. Auf verstörende Weise sind die Taten Jacks in der Nachbarschaft als ein gleichsam offenes Geheimnis bekannt. Man grüßt ihn, wünscht ihm „gute Verrichtung" (SLW, S. 171), wertet die Grausamkeit seiner Taten gar mit Spott und Hohn ab. Die gewaltsamen Distanzierungsgesten und Mordtaten Jacks werden auch dann in eine geregelte Erwerbstätigkeit und bürgerliche Eigentumsordnung zurückbeordert, wenn er sich „nach getaner Tat" in einer Kneipe beim Gulasch stärkt und sich über das „arbeitsscheue Diebsgesindel" (SLW, S. 171) empört, das ihm währenddessen den Knochensack entwendet hat. Darüber hinaus droht ihm die Urheberschaft seiner Taten entzogen zu werden, wenn diese als beliebig austauschbar gelten. So

---

Kunstgeschichte, hrsg. von Ines Lindner, Sigrid Schade u.a. (Berlin: Reimer, 1989), S. 369-93; Dies., *Im Blickfeld. John, der Frauenmörder von George Grosz,* Hamburger Kunsthalle (Stuttgart: Hatje, 1993).

14 Selbstportrait im Atelier mit Eva Peter (um 1918 aufgenommen), Akademie der Künste, Grosz-Archiv Berlin.

15 Frank Wedekind, *Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie.* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), S. 200: „When I am dead and my collection is put up to auction, the London medical Club will pay a sum of threehundred pounds for that prodigy, I have conquered this night."

lagern im wieder aufgefundenen Knochensack Rinder- bzw. Pferdeknochen, Abfälle, die auf das ‚Werk' eines in der Zerlegungskunst geübten Schlachters deuten.

Die Geschichte des in seiner „Identität als Lustmörder"[16] bedrohten Jack vollzieht eine unerwartete Wende, wenn er „in einer andern Gegend" (SLW, S. 172) in eine bürgerliche Existenz wechselt, eine Konditorei betreibt und heiratet. Er regrediert, immer dicker werdend, zu einem domestizierten, hilflosen, ökonomisch abhängigen Wesen, das mit dem Messer nicht mehr umzugehen weiß und den jungen Kundinnen der Konditorei schließlich sogar Lebensberatung in Herzensangelegenheiten anbietet. Bezeichnenderweise büßt dieser Lustmörder seine Vitalität in dem Maße ein, in dem er sich nicht mehr als das Andere der kulturellen Ordnung beweisen kann. Die groteske Geschichte inszeniert eine irritierende Grenzverschiebung zwischen Verbrechen und bürgerlicher Normalität, in der die mordende Bestie, wie sie der kriminalanthropologische Diskurs um 1900 entwirft, die kulturelle Ordnung nicht nur auf Kosten des Urheber- und Originalitätsanspruchs auf ihr Werk, die blutigen Taten, bestätigt, sondern auch gleichsam reproduziert. Die Täterschaft ist folglich nicht zu individualisieren und die Tat weniger als ein Verbrechen denn als ein „durch und durch kulturelles Produkt"[17] gekennzeichnet, wenn, so ein Kommentar Döblins zu *Berlin Alexanderplatz*, „keine so straffe formulierbare Grenze zwischen Kriminellen und Nichtkriminellen" zu diagnostizieren sei; denn, „an allen möglichen Stellen" sei „die Gesellschaft – oder besser das, was ich sah – von Kriminalität unterwühlt" (SLW, S. 215).

Die Frage nach der Urheberschaft der Taten und die aufscheinende kulturkritische Diagnose führen nun auf eine weitere intertextuelle Spur. So verweisen die unter Weidenbüschen deponierten Säcke mit den Überresten der Opfer auf den in den Jahren 1924/25 in Hannover verhandelten Fall des Serienmörders Fritz Haarmann, in dem Theodor Lessing mit kulturkritischer Perspektive die pathogene Physiognomie eines ganzen Zeitalters las. In seiner *Geschichte eines Werwolfs* verdichtet sich das Porträt Haarmanns zum exemplarischen Bild eines bedrohlichen Atavismus. „Entartung, Verarmung, Verwirrung ohnegleichen"[18] lautet

16 Annette Keck, „Die Metamorphosen Jacks, des Bauchaufschlitzers. Ein avantgardistischer Prospekt auf das neuzeitliche Verhältnis von Anatomie und Anthropophagie", in *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und und Kulturwissenschaften,* hrsg. von Annette Keck, Inka Kording u. a., Literatur und Anthropologie, 2 (Tübingen: Narr, 1999), S. 137-56 (S. 153).

17 Lindner (Anm. 12), S. 276.

18 Theodor Lessing, *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen*, hrsg. von Rainer Marwedel (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995), S. 52.

Lessings Diagnose einer kollektiven Täterschaft im Schatten des zusammenbrechenden „preußischen Machtreich[s]“,[19] die auf den Schlachtfeldern des Weltkrieges die blutigen Taten des Serienmörders schon millionenfach vorexerzierte. Der Massenmörder Haarmann ist für Lessing letztlich nur ein symptomatischer Wiederholungstäter dessen, was in der verborgenen Wolfsnatur einer „verfratzten und depravierten ‚Kulturmenschheit‘“[20] die Regel darstellt. Täterschaft beziehungsweise Autorschaft wird von Lessing an den kulturellen und ideologischen Kontext der Taten zurückgebunden, in dem die mordende Bestie gerade nicht jenseits der Ordnung fixiert werden kann, sondern als deren unheimlicher Doppelgänger agiert. Die intertextuellen Referenzen der Episode von *Jack dem Bauchaufschlitzer* verhandeln zwischen *Jack the Ripper*, dem Wedekindschen Lustmörder Jack und Lessings *Geschichte eines Werwolfs* das Spannungsfeld zwischen Verbrechen und kultureller Ordnung, zwischen Lustmörder und Künstler sowie Autorschaft und Täterschaft.

Ganz unvermittelt wird nun im *Rückblick* Döblins die Position des Jack wieder durch die des autobiographischen Ich ersetzt und das Archiv der Lustmordnarrationen scheinbar abrupt geschlossen, wenn das Ich seine ganze Aufmerksamkeit auf jene Säcke lenkt, die es selbst auf dem Rücken trägt.

> Ich habe einen Sack aufgemacht und gezeigt, was drin ist. Ich schleppe viele solcher Säcke auf meinem Rücken. Soll ich alle aufmachen, einen nach dem andern, Lumpen zu verkaufen, alte Stiefel, alte Kleider, Flaschen, Papier? Schornsteinfeger! Heute wird gefegt! Klappen schließen! Das ist besser. Klappen schließen. Wenn ich den einen Sack öffne, kommen viele Männer heraus, bekannte und unbekannte, lebende und tote. Wenn ich einen andern öffne, kommen die kleinen Mädchen raus. Es kommen viele Gespräche heraus, die ich geführt habe und die mit mir geführt wurden, auch viele Gespräche, die ich weder führte noch die mit mir geführt wurden. Ein Sack enthält Leistungen, ein Sack ungetane Taten. Ein Sack ist voller Überflüssigkeiten und Vergeudungen. Alle aufmachen? Warum? Wozu? Ich will es tun, wenn ich Lust habe zu träumen und mit ihnen auf meine Art spiele. (SLW, S. 174)

Die Säcke, Speicher des individuellen und kollektiven Gedächtnisses, beherbergen ebenso die Geschichte des Bauchaufschlitzers Jack wie alle anderen bislang erzählten Lebensepisoden und ermittelten Daten des Ich. Angefüllt sind sie aber auch mit dem Nicht-Erzählten, Verdrängten, Verschwiegenen und schlicht Vergessenen, den nicht ans Tageslicht der imaginären Wiederholung im poetischen Spiel gezogenen Dingen.

Die Erzählung vom *Leben Jacks, des Bauchaufschlitzers* ist – so meine These – als groteske selbstreflexive Wende im autobiographischen

19 Ebd.

20 Ebd., S. 180.

Erinnerungsprojekt des Ich als eines modernen avantgardistischen Dichters zu lesen. Sie fordert geradezu eine Lektüre heraus, die sich auf das konsequente Rätselspiel um die Identität des Ich einlässt, die Position des Lustmörders Jack mit der des Dichters zu überblenden bereit ist, die Grenzen von Dichtung und Lebenspraxis auslotet und der Frage nach dem rebellischen Potential der Dichtung respektive ihrer Folgenlosigkeit und Komplizität mit der herrschenden kulturellen Ordnung nachgeht. Im metaphorischen Bild der speichernden Gedächtnissäcke bestätigt sie nicht nur die unauflösbare Verbindung aus Fakt und Fiktion, von individuellem und kollektivem Gedächtnis, Erinnern und Vergessen, Schöpfung und Destruktion. Ebenso reflektiert sie die Dialektik von Verlebendigung und Mortifikation in der künstlerischen Aneignung des Lebens. Autorschaft und Täterschaft, der künstlerische Akt und die als Verbrechen semiotisch aufgeladene Tat geraten in eine beunruhigende Nähe zueinander. Der Widerstreit zwischen dem Arzt beziehungsweise dem Therapeuten und dem Dichter in der „Anatomie des eigenen Seelenlebens“[21] wird am Ende des *Ersten Rückblicks* mit der Figur des Bauchaufschlitzers Jack um die Figur eines Dritten ergänzt, die für die entschiedene Negation eines beseelenden Schöpfungsaktes steht. Sezieren, Zerschneiden, Zerstückeln kennzeichnen die Autorschaft des Lustmörders wie des avantgardistischen Künstlers, aber ebenso die autobiographische Ermittlung des Selbst. So sind auch die Visionen des modernen Projekts *Avantgarde* aufgerufen, das den unheilbaren Riss der urbanen modernen Welt und die Entortungserfahrungen zur Voraussetzung seiner kriegerischen Zertrümmerungsgesten erklärt, mithin jede übergeordnete Repräsentation einer Realität radikal verabschiedet. „Heute wird gefegt! Klappen schließen!“ verlangt das Ich dem Akt des autobiographischen Erinnerns nachdrücklich ab und versucht, sich mit dieser autoritären Selbstermächtigung radikal von seiner Geschichte zu befreien. Mit der imperativischen Formel einer negativen Produktivität schreibt es sich nachdrücklich in die avantgardistischen Auslöschungsszenarien des kulturellen Gedächtnisses ein.[22]

---

21 Hugo von Hofmannsthal, „Gabriele D’Annunzio (1893)“, in *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, hrsg. von Bernd Schoeller u. Rudolf Hirsch (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979), S. 174-84 (S. 176).

22 So lautet etwa eine Passage im DADA-Manifest 1918, als dessen Autor Tristan Tzara zeichnet: „Die Kontrolle der Moral und der Logik hat uns die Ungerührtheit den Polizisten gegenüber auferlegt – der Ursache der Sklaverei, den fauligen Ratten, von denen die Bäuche der Bürger voll sind und die die einzigen hellen und sauberen Glaskorridore verseucht haben, die den Künstlern offengeblieben sind. Jeder Mensch soll rufen: eine zerstörerische, negative Arbeit ist zu leisten. Ausfegen, reinigen.“ Tristan Tzara, „Dada-Manifest“, in *DADA. Eine literarische Dokumentation,* hrsg. von Richard Huelsenbeck, rowohlts enzyklopädie (Reinbek: Rowohlt, 1984), S. 51-58 (S. 57).

Dieser Wunsch, die Last des Vergangenen zugunsten eines radikalen Neuentwurfs in einem voraussetzungslosen Selbstschöpfungsakt gleichsam restlos verschwinden zu lassen, konkurriert jedoch mit einem anderen, dem des kreativen und bewahrenden poetischen Vermögens. Die Säcke beherbergen die im doppelten Sinne aufgehobenen Reste des Vergangenen, die darauf warten, wieder aufgelesen zu werden. Im Bild des die Last des Vergangenen auf seinem Rücken schleppenden Ich, das sein Leben retrospektiv einer prüfenden Lektüre unterzieht, ist zunächst die Kategorie der Zeiterfahrung angesprochen. Diese Reste, erst recht in Gestalt des Unbewussten, gehorchen nämlich nicht der chronologischen Zeiterfahrung des Fortschrittsdenkens, nicht einer „Semantik des Verschwindens."[23] Vergangenheit und Gegenwart scheinen in die produktive Unordnung einer imaginären Gleichzeitigkeit zu rücken.

Vor allem dem Zufall und der dichterischen Kreativität, den Entgrenzungen in Traum und Spiel, verdanken die verborgenen Dinge des Vergangenen ihre Entdeckung. „Überflüssigkeiten und Vergeudungen", „ungetane Taten", Gespräche, die weder das Ich führte noch die mit ihm geführt wurden, entziehen sich der kausalen Logik und der zeitlichen Ökonomie einer konsistenten Lebensgeschichte, die als Entwicklungsgeschichte erzählbar wäre. Vermeintlich Gefundenes, wissenschaftlich zu Ermittelndes, Erfundenes und Mögliches einer in der Gegenwart noch uneingelösten Vergangenheit begegnen sich hier ebenso buchstäblich gleichgültig wie Momente eines individuellen und kollektiven Erinnerns. Die Heterogenität der in den Säcken verwahrten Dinge verschiebt auf provozierende Weise die Grenze zwischen dem Wertlosen, Profanen und dem als kulturell repräsentativ und bewahrenswert Erachteten. Es sind hier ebenso die kulturellen Reste, die gefundenen und zufällig bewahrten alten Dinge, das vermeintlich Wertlose in den Säcken eines Lumpensammlers benannt.[24] Sie warten auf ihre Wiederverwendung, die sie dem Vergessen entreißt und einem neuen aufwertenden Blick zuführt. Der Lustmörder als Alter ego des Dichters bekommt nun Konkurrenz durch den ebenfalls im Grenzbereich der kulturellen Ordnung agierenden Lumpensammler, der als Poet schon bei Baudelaire[25] und als Historiker bei Benjamin figuriert.[26] In Benjamins Lesart stellt Baudelaires *chiffonnier*

23 Manfred Faßler, *Abfall, Moderne, Gegenwart* (Giessen: Focus-Verlag, 1991), S. 166.

24 Zur Kategorie des Neuen und der kulturellen Reste vgl. auch Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie,* 3. Ausgabe (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004).

25 Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1857/1861).

26 Dazu u.a.: Irving Wohlfarth, „Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler", in *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, hrsg. von Norbert Bolz u. Bernd Witte (München: Fink, 1984), S. 70-95.

„die provokatorischste Figur menschlichen Elends“[27] dar und vermag es, „vom Literaten bis zum Berufsverschwörer“ jeden, „der zur Bohème gehörte“ einzuladen, „ein Stück von sich wiederzufinden. […] Lumpensammler oder Poet – der Abhub geht beide an. […]; selbst der Gestus ist der gleiche bei ihnen.“ Gemeint ist die Bewegung des gelegentlichen Innehaltens, um das Vergessene, „den Abfall, auf den er stößt, aufzulesen“.[28] Benjamin verortet sie so im Dienste der Fortschrittskritik. Das Ergebnis ist produktive Unordnung, das Zusammenspiel des Disparaten, das unter anderem die Verfahrensweise des Benjaminschen *Passagen-Werks* durchzieht und uns zu Döblins interdiskursivem autobiographischen ‚Flickenteppich‘ zurückführt. Die erklärte Methode des *Passagen-Werks*, die „Lumpen, den Abfall […] auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen; sie verwenden“,[29] heißt auch die Last einer unabgegoltenen Vergangenheit vom Rücken abzuladen und könnte ebenso für das autobiographische poetische Rätselspiel Döblins Gültigkeit beanspruchen.

27 Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk“, in *Gesammelte Schriften,* hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herrmann Schweppenhäuser, 7 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), V, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 935, S. 441.

28 Walter Benjamin, „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“, in *Gesammelte Schriften,* hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herrmann Schweppenhäuser, 7 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), I, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931, S. 511-604 (S. 522 u. 583).

29 Benjamin (Anm. 27), S. 574.

„Der ungezogene Liebling der Grazien“.[1] Alfred Döblin und Heinrich Heine: Politische und religiöse Analogien in Leben und Werk

CHRISTOPH BARTSCHERER

Alfred Döblin makes relatively few references to Heinrich Heine in his writings. Apart from a short introduction to the two epic poems *Atta Troll* and *Deutschland. Ein Wintermärchen*, there are no longer texts which deal with Heine in detail. Nevertheless there are many individual comments and remarks which prove that Döblin had considerable knowledge of Heine's work. This is not a coincidence. Döblin found in Heine a kindred spirit and intellectual counterpart whose life had followed a similar path to his own, from his experience in exile to his belated return to a personal God. Heine's work and person became a mirror in which Döblin saw a reflection of his own biographic and artistic situation, thus helping him to come to a better understanding of himself.

In seinen Schriften bezieht sich Alfred Döblin relativ selten auf Heinrich Heine. Abgesehen von einer kurzen Einleitung zu seinen beiden Versepen *Atta Troll* und *Deutschland. Ein Wintermärchen* gibt es keine längeren Texte, die sich eingehend mit Heine befassen. Trotzdem zeugen zahlreiche Bemerkungen und Kommentare davon, dass Döblin mit dem Werk Heines bestens vertraut war. Dies ist kein Zufall. Denn in Heine fand Döblin einen kongenialen Autor und intellektuellen Gegenpart, dessen Leben stellenweise, von der Exilerfahrung bis zur Rückkehr zu einem persönlichen Gott, einen deckungsgleichen Verlauf nahm. Das Leben und Werk Heines konnten so für Döblin zu einem Spiegel werden, in dem er seine eigene biographische und künstlerische Situation reflektiert fand, was ihm zu einem besseren Verständnis seiner selbst verhalf.

1 Alfred Döblin, *Was ist Formalismus?* (um 1952), in SÄPL, S. 548.

> Wir stellen hier an die Spitze das Bild eines Mannes, der es schwer hatte. Wir könnten viele Namen wählen, denn es gibt wenig Große, die nicht in Kämpfen und im Elend beweisen mußten, was sie waren. Wir wählen einen deutschen Schreiber, Gotthold Ephraim Lessing, den Mann, der es schwer hatte.
> Ihm blieb wenig erspart. Kein aufgeklärter oder unaufgeklärter Despot zog ihn an seinen Hof. Er mußte kämpfen, kämpfen und abermals kämpfen und blieb fest. Er kämpfte für Humanität und für Wahrheit und kannte keinen Gotthold Ephraim Lessing außerhalb der Humanität und Wahrheit.[2]

Dies sind bekanntlich die Worte, mit denen Alfred Döblin 1946 die Leserschaft der Gründungsnummer der Zeitschrift *Das Goldene Tor* auf Gotthold Ephraim Lessing einschwor. Unter der Patenschaft des nüchternen Kritikers und Phrasenfeinds Lessing wollte er in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift einen Aufklärungsfeldzug antreten, der im frühen Nachkriegsdeutschland den „faulen Mystizismus“[3] der nationalsozialistischen Vergangenheit tilgen und den „Realitätssinn im Lande […] stärken“[4] sollte.

Weniger bekannt dürfte allerdings sein, dass es für Döblin neben Lessing noch einen zweiten Autor gab, unter dessen Schirmherrschaft er seine Zeitschrift stellen wollte: nämlich Heinrich Heine. Zwar wird Heine von Döblin nicht explizit als literarische Leitfigur genannt. Doch bereits in der zweiten Nummer von *Das Goldene Tor* wird er mit drei eigens ihm gewidmeten Aufsätzen so massiv in den Mittelpunkt des Journals gestellt, dass die richtungsweisende Funktion, die er innerhalb von Döblins publizistischem Aufklärungsprojekt übernehmen sollte, kaum angezweifelt werden kann. Die drei Heine-Aufsätze sind denn auch eindeutig jener Zielsetzung gewidmet, die Döblin mit dem Namen der Zeitschrift assoziierte: In Erinnerung an das *Golden Gate* von San Francisco, wo 1945 die UNO gegründet worden war, hatte Döblin diesen Namen bewusst als „Symbol für die menschliche Freiheit und die Solidarität der Völker“[5] gewählt.

Entsprechend setzen sich die ersten beiden Aufsätze engagiert für die uneingeschränkte Autonomie des Individuums und das Ideal einer alle Landesgrenzen überschreitenden Völkerverständigung ein. In seinem *Fragment über Heine* stellt Ferdinand Lion den nach Paris Emigrierten deshalb als Komödiant, ja als Personifikation einer spielerischen, ans

---

2 Alfred Döblin, Geleitwort zu *Das Goldene Tor. Monatsschrift für Literatur und Kunst*, hrsg. von Alfred Döblin, 1 (1946), H. 1, S. 3.

3 Ebd., S. 4.

4 Ebd., S. 5.

5 Ebd.

Absolute grenzenden Freiheit dar, die dank ihrer geistigen Beweglichkeit durch die Maschen aller doktrinären Fangnetze schlüpft.[6] Friedrich Hirth wiederum versucht mit seinem Essay *George Sand und der charmante Gott* einen Beitrag zur deutsch-französischen Verständigung zu leisten, indem er die Freundschaft zwischen „einer französischen Dichterin und einem deutschen Dichter" zu einer gescheiterten Liebe stilisiert.[7]

Der letzte und gelungenste der drei Aufsätze, Ludwig Marcuses *Die Geschichte des Heine-Denkmals in Deutschland*, ist dann eine historisch beklemmende Auseinandersetzung mit der durch Chauvinismus, Antisemitismus und Nationalsozialismus kontaminierten Unheilsgeschichte Deutschlands in den Jahren zwischen 1857 und 1945.[8] Der von Heines Tod bis zum Ende des Dritten Reiches schwelende Streit um die Aufstellung eines Heine-Monuments wird als mahnendes Sinnbild eines Zeitabschnitts gezeichnet, in dem ein demokratisch gesinnter, jüdischer Dichter „ein Jahrhundert lang die niedrigsten Instinkte des deutschen Volkes hervorgelockt" hat, statt „die besten deutschen Triebe zu wecken".[9] Bereits 1926 hatte ein Juden- und Heine-Hasser im nationalsozialistischen Propagandablatt *Der Stürmer* gehetzt: „Heine-Bückeburg war einer der größten jüdischen Schweinekerle des vergangenen Jahrhunderts … Die Gräber der deutschen Helden des Weltkrieges verkommen und werden vergessen, und für die Judensau auf dem Montmartre wirft man das Geld der deutschen Steuerzahler zum Fenster hinaus."[10]

Döblins politische Parteinahme für Heine

Auch Döblin hatte übrigens – natürlich aus ganz anderen Motiven als der Verfasser des antisemitischen *Stürmer*-Pamphlets – um 1923 gewisse Vorbehalte gegen die Aufstellung eines Heine-Denkmals. Heine schien ihm ein zu unsicherer Patron, seine Lebensführung zu sehr von Sinnengenuss und Vergnügungssucht korrumpiert, um sich als Gegenstand offizieller Anbetung zu eignen. In seiner *Einleitung zu Heines „Deutschland. Ein Wintermärchen" und „Atta Troll. Ein Sommernachtstraum"*, dem einzigen längeren Text, in dem er ausführlich zu Heine Stellung bezieht, heißt es darum:

---

6 Ferdinand Lion, „Fragment über Heine", *Das Goldene Tor*, 1 (1946), H. 2, 107-14.

7 Friedrich Hirth, „George Sand und der charmante Gott", *Das Goldne Tor*, 1 (1946), H. 2, 115-28.

8 Ludwig Marcuse, „Geschichte des Heine-Denkmals in Deutschland", *Das Goldne Tor*, 1 (1946), H. 2, 129-35.

9 Ebd., S. 135.

10 Zitiert nach Marcuse (Anm. 8), S. 134.

„Heine war kein vorbildlicher Mensch. Gut, dass er kein Denkmal hat; es wäre zu anbeterisch. Nach ihm nennt man ein famoses Variété, einen Vergnügungsort mit Tanzbelustigung und abseitigen Bänken" (KS II, S. 247). Doch neben einem zu laxen Lebenswandel gibt es in Heines Biographie noch weitere dunkle Phasen problematischen Verhaltens, die Döblin zu ihm auf Distanz gehen lassen. So etwa der Schachzug, sich aus Karrieregründen taufen zu lassen. Oder die Finte, sich in München – „plötzlich zahm" auftretend – um eine Literaturprofessur zu bewerben. Und erst recht die an Bestechung grenzende Skrupellosigkeit, in Paris eine Staatspension von jährlich 4800 Francs entgegenzunehmen (KS II, S. 249-50). All dies scheint den von Ludwig Börne in seinen *Briefen aus Paris* gegen Heine ins Feld geführten Vorwurf zu bestätigen, dass Heine zwar ein Talent, aber kein Charakter gewesen sei. Um Heines moralische Integrität ist es also, wie auch Döblin findet, nicht zum Besten bestellt: „Ich schwöre, er war nicht einwandfrei. Er hatte den Knacks. Sehr freie Menschen haben immer dieselbe besondere sonderliche Moral, die auch unfreie haben, hinter dem Rücken der Öffentlichkeit. Unmoral ist nur, wenn's rauskommt" (KS II, S. 249).

Doch mit dieser Rüge, die bereits um Verständnis wirbt, endet dann auch schon Döblins Kritik an Heine. Und das nicht von ungefähr: Denn aufs Ganze gesehen ist die *Einleitung* nichts anderes als eine scharfsinnige Apologie des unter den Deutschen verschrienen Dichters Heinrich Heine. Schon die saloppe Formulierung „Er hatte den Knacks" besitzt einen doppelten Sinn. Sie ist nicht nur negativ als Ausdruck moralischer Labilität, sondern durchaus auch positiv als Zeichen geistiger Souveränität zu interpretierten. Die Heine von der Börne-Partei zur Last gelegte Charakter- und Prinzipienlosigkeit ist in Döblins Augen nämlich in Wirklichkeit eine Tugend, hinter der sich die Autonomie eines unangepassten Freigeists verbirgt:

> Keinen „Ernst" hatte er, keinen „Standpunkt"; der Jammer Börnes und vieler anderer. Er war ein verruchter Outsider. Dieser angeborene Knacks bewirkt, daß er nach allen Seiten kämpfte. Es blieb ihm nichts weiter übrig. Er konnte nicht stramm stehen.
>
> Ernst eine Form der Eselei? Schlechte Sänger halten sich jedenfalls an den Brustton der Überzeugung. (KS II, S. 248)

Mit der Wendung „Brustton der Überzeugung" spielt Döblin unmittelbar auf Heines Vorrede zum *Atta Troll* an. In ihr hatte Heine bekundet, dass er sein Versepos über den unbeholfenen Tendenzbären Atta Troll aus „Protest gegen die Plebiscita der Tagestribünen"[11] geschrieben habe. Der platte Sprachbombast der damals grassierenden Gesinnungsliteratur sollte

11 Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (DHA), hrsg. von Manfred Windfuhr u.a. (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973ff.), IV, S. 11.

karikiert werden. Das Werk war als Seitenhieb gegen die Vertreter der „sogenannte[n] politische[n] Dichtkunst" (DHA, IV, S. 10) gedacht, die ihn – im Anschluss an die durch Börne geprägte Antithese Talent/Charakter – zum talentierten Schönredner und charakterlosen Ästheten degradiert hatten. Doch Heine weist den Annektierungsdrang der politischen Agitatoren zurück. Gegen den „Phrasenpatriotismus und Zeitgeschmack"[12] pocht er auf die Autonomie und das Stilgefühl des Künstlers, weil sich die politische Wahrheit auch am Ästhetischen messen lassen muss, wenn sie nichts von der Aussagekraft ihrer Botschaft einbüßen will.

Diese Unbeugsamkeit Heines imponierte Döblin. In ihr sah er seine eigene Resistenz gegen jegliche Form der politischen oder künstlerischen Instrumentalisierung gespiegelt. Mit deutlicher Antipathie gegen die „schwachen Poetlein" (KS II, S. 249) Herwegh, Dingelstedt und Hoffmann von Fallersleben ergreift er deshalb die Partei Heines und entlarvt die Genannten als unbeholfene Laien:

> 1843 fiel Heine mit dem „Atta Troll" über die liberale Poesie in Deutschland her. Herwegh, Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben waren Heines politische Nachbarn. Er musste sie abschütteln. Es war ihm gleich, ob sie oder andere schrieen, daß er ein Verräter an der gemeinsamen Sache sei. […] Plötzlich war ihm die gemeinsame Sache nichts; er sah bornierte Menschen, die sie betrieben, und geriet ins Lachen. Sie waren Tölpel, Tendenzbären. (KS II, S. 248-49)

Döblins Parteinahme für Heine hat aber vor allem ästhetische Gründe. Im Gegensatz zu den dilettierenden Gesinnungspoeten ist der Verfasser von *Deutschland. Ein Wintermärchen* nämlich der „unbeschränkte Beherrscher seines Stils", dessen „Leichtigkeit der Darstellung […] ein Labsal" (KS II, S. 253) ist. Selbst der Einwand von Karl Kraus, Heine rutsche an manchen Stellen in einen routinierten Heine-Ton ab, der ihn zum Epigonen seiner selbst werden lasse, zählt da nur wenig.[13] Viel schwerer wiegt aus Döblins Sicht, dass Heine mit dem *Wintermärchen* einmal mehr gegen die „prosaisch-bombastische Tendenzpoesie"[14] angeht – dieses Mal freilich

---

12 Heinrich Heine, Brief an Heinrich Laube vom 7. November 1842, in *Werke und Briefe*, hrsg. von Hans Kaufmann, 10 Bde. (Berlin/Weimar: Aufbau, 1972), IX, S. 98.

13 In seinem Schmähartikel „Heine und die Folgen" von 1910 (in *Untergang der Welt durch schwarze Magie* (München: Kösel 1960), S. 188-213) hat Karl Kraus Heine bezichtigt, die „Franzosenkrankheit" (ebd., S. 189) des Feuilletonstils nach Deutschland importiert zu haben. Seitdem geistere dieser „große sprachschwindlerische Trick" (ebd., S. 191) durch das deutsche Zeitungswesen und infiziere es mit seiner journalistischen Manier. Wie aus dem Theaterbericht „Chesterton und Karl Kraus" hervorgeht, hatte Döblin um 1909/10 – also zu der Zeit, als der Artikel „Heine und die Folgen" erschien, persönlichen Kontakt zu Kraus und kannte auch dessen Zeitschrift *Die Fackel* (KS II, S. 381).

14 KS II, S. 251. Döblin zitiert hier Heine, der diesen Begriff in einem Brief an Julius Campe gebraucht. (Vgl. Heinrich Heine, Brief an Julius Campe vom 17. April 1844, in *Werke und Briefe*, IX, S. 144).

mit dezidiert politischem Einschlag: Den „Pharisäer[n] der Nazionalität“,[15] die in der Tagespresse den Ton angeben, gilt es den Todesstoß zu versetzen. Mutig prophezeit Heine im *Vorwort* des *Wintermärchens*, dass die antifranzösische Propaganda der Nationalisten Deutschland in den Ruin treiben werde. Hingegen werde sein Bemühen um eine Aussöhnung mit Frankreich Deutschland und der ganzen Welt zum Wohl gereichen. Nicht die chauvinistischen Maulhelden, sondern er, der Franzosenfreund und angebliche Verräter, sei deshalb der wahre Patriot (DHA, IV, S. 300-01).

Diese Argumentation sprach Döblin aus dem Herzen. Auch er hatte um 1923 die Beobachtung gemacht, dass der Patriotismus nichts als ein „Abstraktum“ war, das die Großstaaten dazu einsetzten, um sich imperialistisch aufzublähen und die Menschen mit Hilfe einer „mörderischen Phraseologie […] nach anmaßlichen Grenzlinien zu klassifizieren“ (KS II, S. 251-52).

Die Werturteile, die Döblin in den folgenden Jahren über Heine abgibt, bestätigen das in der *Einleitung* entworfene Heine-Bild. Gegenüber den politisch doktrinären Tendenzpoeten, die von ihm abfällig als gefühlsselig stammelnde „Urwald-“ und „Wisentdichter“ abgetan werden, gegenüber dieser Gruppe der künstlerischen „Mittelmäßigkeit“ und „Impotenz“, wird Heine als genialer Wortschöpfer dargestellt, dessen Sprache in Deutschland zu einem Entwicklungsschub geführt hat: „Heinrich Heine ging den Weg weiter, den Goethe gegangen war. Er erleichterte die deutsche Sprache, machte sie flüssiger, biegsamer […]. Mit der Sprache Heines wurde gradezu ein neuer Menschentypus geboren“ (SjF, S. 130-31). Parallel dazu wird Heine gegen die antisemitische Propaganda der Nationalsozialisten in Schutz genommen. Dem Versuch, ihn in Schulbüchern totzuschweigen (SPG, S. 342) oder ihn als „Maulwurf“ und „Sendling des Erbfeindes von Locarno“ (KS III, S. 105) zu denunzieren, tritt Döblin mit äußerster Entschlossenheit entgegen. Vor allem aber lobt er die politische und künstlerische Eigenständigkeit und Autarkie Heines. Inspiriert durch Ludwig Marcuses Monographie *Heinrich Heine: ein Leben zwischen gestern und morgen*,[16] bewundert er an Heine, dass er sich politisch zwar engagierte, sich aber nicht in den Dienst einer Partei stellte. Stets hatte er sich zwischen allen Fronten bewegt. Der mutige Nonkonformist Heine war für Döblin deshalb das Gegenteil des charakterlosen Ästheten, zu dem die Börne-Fraktion ihn abgestempelt hatte: „Heine war charaktervoll bis aufs Blut, aber wirklich aufs Blut“ (KS III, S. 303). Diese Grundüberzeugung von 1932 bildet die eigentliche Antriebskraft von Döblins

15 Heine, Vorwort zum Einzeldruck von *Deutschland. Ein Wintermärchen*, in DHA, IV, S. 300.

16 Ludwig Marcuse, *Heinrich Heine. Ein Leben zwischen gestern und morgen* (Berlin: Rowohlt, 1932); Neuausgabe unter dem Titel *Heinrich Heine: Melancholiker, Streiter in Marx, Epikureer* (Rotenburg o.d.T.: Peter, 1970).

Affinität zu Heine. An ihr hält er auch noch 20 Jahre später in dem Aufsatz *Was ist Formalismus?* fest. Erneut geht es um die Frage, inwieweit Heine instrumentalisierbar ist – und zwar dieses Mal von Seiten der Marxisten. Unter dem Stichwort „Kulturerbe" soll Heine in die „Ahnengalerie" der marxistischen Autoren aufgenommen werden. Das ist in Döblins Augen völlig unzulässig. „Der ungezogene Liebling der Grazien", so poltert er ungehalten, „hat schon zu seinen Lebzeiten verdächtige Bemerkungen über die ‚sozialistische Nützlichkeitssuppe' gemacht, die er nicht essen mochte" (SÄPL, S. 549). Deshalb ist es für Döblin nicht rechtens, Heine für eine Sache zu vereinnahmen, die er nicht befürwortete.

Ungewöhnlich aber aufschlussreich ist vor allem das Verständnis, das Döblin für Heines unorthodoxe Religiosität aufbringt. Hier bietet sich für ihn ein echter Anknüpfungspunkt zu seiner eigenen religiösen Entwicklung, die ja auch nicht linear, sondern in mannigfachen Gestaltmetamorphosen verlief. Von daher besitzt Döblin ein besonderes Feingefühl für die diversen weltanschaulichen Positionswechsel Heines. In der *Einleitung* widerspricht er darum dem Philosophen Fritz Mauthner, der in seinem monumentalen Opus *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendland*[17] den ehemaligen „Atheisten" Heine des Selbstwiderspruchs und geistigen Verrats bezichtigt, weil er in seinen letzten Lebensjahren wieder gottgläubig wird:

> Der tapfere Kämpfer für den Atheismus, Fritz Mauthner, schlägt auf Heine ein, man sei kein Befreier, wenn man sich nicht selbst treu sei. Wer sagt, daß Heine sich nicht selbst treu war? Er war ein erklärter Kirchenfeind, ein Gotteslästerer, Atheist; vor seinem Tod äußerte er sich deistisch: er begehre einen Gott, der zu helfen vermag; auch die Unsterblichkeit der Seele verlange er. Ist das ein Widerspruch, ein Widerruf? Er nahm die Kirche nicht ernst; noch in seinem Testament spottet er. Er war geschickt. Aber im Interesse der Dinge, die ihm wichtig waren. (KS II, S. 250)

Diese Parteinahme für Heine stammt aus dem Jahr 1923. Döblin kann zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen, dass auch er einmal zu einem personalen Gottesbild finden wird. Gleichwohl nimmt er hinter der religiösen Wandlung des Spötters Heine schon jetzt einen Ernst und eine Redlichkeit wahr, die seinem eigenen Ringen mit der Gottesfrage ähnlich ist. Überhaupt scheint er durch seine wiederholte Heine-Lektüre zu verspüren, dass ihn mit Heine eine Art Seelenverwandtschaft verbindet. Die Parallelen in den Lebensläufen beider Dichter sind, wie schon Ernst Ribbat 1997 in seinem Aufsatz *Alfred Döblin – Heine redivivus* aufgedeckt hat, in der Tat eklatant: Beide entstammen assimilierten jüdischen Fami-

17 Fritz Mauthner, *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*, 4 Bde. (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1920-1923), IV, S. 217-20.

lien, beide entdecken die Großstadt, die europäischen Metropolen Berlin und Paris, als ihren Lebensraum, beide setzen sich intensiv mit ihrer ethnischen Herkunft auseinander und engagieren sich für das Judentum, beide lernen – als politisch Verfolgte – die Bitternisse des Exils kennen und beide durchleiden in ihrer letzten Lebensphase ein erbarmungsloses, unsere Vorstellungskraft übersteigendes körperliches Martyrium.[18] Doch bei keiner der genannten Analogien scheint die innere Nähe zwischen Heine und Döblin größer gewesen zu sein als im Bereich des Religiösen. Deshalb ist es lohnenswert, den religiösen Entwicklungsgang dieser beiden jüdischen Konvertiten näher zu beleuchten.

Eine auffällige Gemeinsamkeit: die religiöse Grunddisposition

Vorneweg eine grundsätzliche Überlegung. Generell gilt festzuhalten, dass es sich bei Heine und Döblin um Autoren mit einer ausgeprägten Empfänglichkeit und Sensibilität für religiöse Fragestellungen handelt. Das zeigt schon die bemerkenswert große Zahl von theologisch inspirierten Schriften im Werkbestand beider Autoren.[19] Das offenbart aber auch ihr schriftstellerisches Selbstverständnis, das immer wieder die Bedeutung des Religiösen für den eigenen Denk- und Produktionsprozess hervorhebt.

Besonders der zur Blasphemie neigende Satiriker Heine befleißigt sich in dieser Hinsicht eines ebenso freizügigen wie ungezwungenen Umgangs mit dem Sakralen. Mehr noch: Heine versucht geradezu den Eindruck zu erwecken, als stünde er mit dem lieben Gott auf vertrautem Fuße. Schon als Kind, so prahlt er, sei er sich einer „frühen, ursprünglichen Religiosität aufs Freudigste bewußt" gewesen und diese besondere religiöse Grunddisposition habe ihn „nie verlassen".[20] Aber man lasse sich durch den saloppen Ton dieser Bemerkung nicht hinters Licht führen: Heine ist sich durchaus über die Bedeutung im Klaren, die das Gottesproblem für die Sinnfrage enthält. Sogar in den Jahren, als er sich vom Gott der Bibel verabschiedet hatte – d.h., grob betrachtet, den dreißiger und vierziger Jahren in Paris, als er Kontakte zur Hegelschen Linken pflegte, den Pantheismus Spinozas hochhielt und ein Parteigänger der diesseitigen Liebeslehre des Frühsozialisten Saint-Simon und seiner ‚Jünger' Prosper Enfantin und Amand Bazard war – bleibt er in einem eigenwilligen Sinn gottgläubig. Von daher erklärt es sich, dass die Suche nach dem „Wesen Gottes"

18 Ernst Ribbat, „Alfred Döblin – Heine redivivus. Über das Verhältnis von Aktualität und Literatur", in *IADK*, hrsg. von Ira Lorf und Gabriele Sander (Leipzig: Peter Lang, 1997), 9-16 (S. 10).

19 Ebd.

20 *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, DHA, VIII/1, S. 87.

auch in den Zeiten seiner größten Auflehnung gegen den traditionellen Gottesbegriff für ihn „die wichtigste Frage der Menschheit" bleibt (DHA, VIII/1, S. 494). Selbst auf die Gefahr hin, bei seinen atheistischen und aufgeklärten Freunden Anstoß zu erregen, bekennt sich Heine durchgehend zur göttlichen Zentrierung alles Seins. „Anfang und Ende aller Dinge ist in Gott" (DHA, VIII/1, S. 494) – diese pantheistische Losung von 1833 wird über zwei Jahrzehnte hinweg seine Grundüberzeugung ausdrücken. Weder seine Auseinandersetzung mit der Philosophie Ludwig Feuerbachs noch seine Freundschaft mit Karl Marx werden daran etwas ändern. Denn Heine ist sich sicher: Mit dem Negieren des Gottesprinzips würde unsere Existenz an sich in Frage gestellt. Seine Grundthese lautet deswegen: „‚Gott ist alles was da ist' und Zweifel an ihm ist Zweifel an das [*sic*] Leben selbst, es ist der Tod" (DHA, VIII/1, S. 87).

Weniger leger und leichtzüngig, aber mindestens ebenso häufig sind die Äußerungen, in denen Döblin den religiösen Grundimpuls seines Schreibens akzentuiert. Anders als Heine weigert er sich zwar lange Zeit, das „Wörtlein Gott" überhaupt in den Mund zu nehmen, da dieser Begriff einerseits in der Geschichte zu oft missbraucht wurde und andererseits nicht der Ungeheuerlichkeit des Numinosen gerecht wird. „Es ist etwas Entsetzliches, Betäubendes um dieses Elementarfaktum, – es ist daher nicht erlaubt, weder sich ein Bild davon zu machen, noch ihm einen Namen zu geben" (Br II, S. 87-88), insistiert er in einem Brief an Nathan Birnbaum vom Juli 1934 auf der Namenlosigkeit Gottes. Statt Gott auf eine unzulängliche Formel zu bringen und seiner Umwelt vorzugaukeln, „mit ‚Ihm' beinah auf Du und Du zu stehen", zieht er es darum vor, ihn aus der gebotenen Distanz als „Urwesen" oder „Urgrund" zu paraphrasieren (Br II, S. 88). Solcher Respekt vor dem Wort Gott hindert ihn umgekehrt jedoch nicht daran, die religiöse Ausrichtung seines Denkens zu betonen und den Gebetscharakter seines Schreibens[21] hervorzuheben. Bei solchen und ähnlichen Äußerungen handelt es sich aber keineswegs nur um nachträgliche Verbrämungsversuche des Konvertiten Döblin, der seinem Werk retrospektiv eine religiöse Grundintention einschreiben möchte. Bereits etliche Jahre vor seiner Konversion bekennt er sich zu dem „Grundgefühl" einer religiösen Verankerung seiner Existenz, der Sicherheit eines „elementare[n] Ruhen[s]" (SLW, S. 208) seiner Person in der Wirklichkeit eines überindividuellen Seins, das ihn fortwährend begleite und seit jeher beschützt habe:

> Es ist mir aber nicht ein einziger Abschnitt meines Lebens bewußt, in dem nicht Dinge, die ich als ‚religiös' empfand, mich zentral beherrscht hatten. Immer

21 SLW, S. 54-55. Zu Döblins Behauptung vom Gebetscharakter seines Schreibens vgl. Helmuth Kiesel, *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins* (Tübingen: Niemeyer, 1986), S. 148ff.

> wieder wurde ich zum Aufwerfen von Grundfragen gedrängt, – und es gab verschiedene Fragen, verschiedene Antworten, verschiedene Intensität des Sondierens, wechselnde Radikalität der Forderungen, aber – und das möchte ich gleich sagen – dahinter stand immer ein einziges, gleichbleibendes Grundgefühl, eine Grundsicherheit, eine bald mehr, bald weniger helle Grundeinsicht, die sich ‚religiös' nannte und die mir so sicher war wie meine eigene Existenz. (SLW, S. 207)

Heine und Döblin insistieren also beide mit Nachdruck auf einer kontinuierlichen theologischen Unterströmung ihres Denkens. Das hält sie aber gleichzeitig nicht davon ab, in einer gewissen Phase ihres Lebens diesen religiösen Grundantrieb anzufechten und zu hinterfragen. Vorübergehend weisen beide das personale Gottesbild der Bibel als atavistischen Kinderglauben zurück. Zu radikalen Atheisten werden sie während dieser Emanzipationsphase freilich nicht: In Heines pantheistischer Aufwertung der Sinnenwelt und Döblins monistischer Beseelung der Natur lebt der ihnen eigene Hang zum Religiösen modifiziert fort.

Eine weitere Analogie: die agnostische Emanzipationsphase

Wenn heute das Schlagwort vom Tod Gottes fällt, dann denken wir fast zwangsläufig an Friedrich Nietzsche. Doch diese Assoziation ist trügerisch: Es war Heinrich Heine, der lange vor Nietzsche die Botschaft vom Tod Gottes einem breiten Publikum in Deutschland verkündet hat.[22] In seinem Essay *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* und in seiner *Denkschrift* über Ludwig Börne berichtet er wiederholt vom Sterbeprozess des jüdisch-christlichen Gottes. Mit der Methodik eines politischen Agitators schildert er dort die Irreversibilität des Vorgangs, durch welchen Gott aus dem Horizont des menschlichen Bewusstseins getilgt wurde. Heine besitzt nicht nur die Kühnheit, Kants Erkenntniskritik (vor allem dessen Widerlegung der traditionellen Gottesbeweise) als eine Tat zu würdigen, die der französischen Revolution ebenbürtig sei. In Anspielung auf die Enthauptung Ludwigs XVI. begeht er darüber hinaus das Sakrileg, vom letzten Sterbeakt des biblischen Gottes zu sprechen: „Unsere Brust ist voll von entsetzlichem Mitleid – es ist der alte Jehova selber, der sich zum Tode bereitet. […] Hört Ihr das Glöckchen klingeln? Kniet nieder – Man bringt die Sakramente einem sterbenden Gotte" (DHA, VIII/1, S. 77-78).

Im Nachhinein hat Heine sein Attentat auf das jüdisch-christliche Gottesbild zwar zu relativieren gesucht. Aber sein Dementi ist unglaub-

22 Vgl. Christoph Bartscherer, *Heinrich Heines religiöse Revolte* (Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2005), S. 90-173.

würdig. Tatsächlich nämlich hat er sich einer Strategie bedient, die nach ihm im großen Stil auch sein „Fortsetzer" und „Überbieter"[23] Friedrich Nietzsche wählen wird. Denn für Heine wie für Nietzsche ist das Christentum ein hierarchisch aufgebautes Systemgebäude, das auf dem Stützpfeiler des theistischen Gottesbegriffs ruht. Wer diese Konstruktion zum Einsturz bringen will, braucht nur den alles verklammernden Zentralbegriff aus ihrer Mitte herauszubrechen. Dieser Zentralbegriff ist aber der theistische Gottesbegriff. Auf ihn gilt es einen frontalen Angriff zu führen – und das Christentum wird als System kollabieren. Es war Nietzsche, der, verführt von der Plausibilität dieser Strategie, das Geheimnis seines Angriffsplans ausgeplaudert hat. In seiner *Götzendämmerung* verrät er, auf welchen Grundgedanken seine Lehre vom Tod Gottes zurückgeht: „Das Christentum ist ein System, eine zusammengedachte und ganze Ansicht der Dinge. Bricht man aus ihm einen Hauptbegriff, den Glauben an Gott, heraus, so zerbricht man auch das Ganze: man hat nichts Notwendiges mehr zwischen den Fingern."[24]

Im Gegensatz zu der gezielten Strategie Heines wirken die religiösen Befreiungsversuche Döblins eher spontan und unsystematisch. Dennoch lässt sich nicht verhehlen, dass Döblin um 1919/20 eine Reihe von religionskritischen Schriften veröffentlicht hat, die die von Heine verkündete und von Nietzsche fortentwickelte Lehre vom Tod Gottes bekräftigen. In dem Ende 1918 geschriebenen „roten Erguß" (Br I, S. 105) *Die Vertreibung der Gespenster* begrüßt er nicht nur die Erkenntnis, „daß es keinen Gott gibt", sondern gibt zudem die Parole aus: „Wenn Gott lebte, müßte er abdanken". Seine Begründung: Durch das Schüren von Teufels- und Höllenängsten hätten die Priester das Volk so geknechtet, dass „die heiligen Gedanken der Religionen" nicht mehr ihren Weg zum einzelnen finden könnten (SPG, S. 77). Die im Oktober 1919 in der *Neuen Rundschau* erschienene Kampfschrift *An die Geistlichkeit* greift den gedanklichen Faden dieser kirchenkritischen Argumentation wieder auf und baut ihn weiter aus. Die Priester werden mit primitiven Geisterbeschwörern verglichen, die die Menschheit „mittels wüster prunkhaft vorgetragener Suggestion" versklavt und „dressiert" hätten (DM, S. 49). Doch der wissenschaftliche Fortschritt und die technisch-industrielle Entwicklung haben ihrer Herrschaft ein Ende gesetzt. Heute habe man es nur noch mit „Nachlaßverwaltern" zu tun, die „ausgedient" haben, obgleich sie aus dem Sterben „ein endloses Geschäft" machen. Deshalb Döblins eindringlicher Appell: „Ihr ganzer Nachlaß mit dem einen Gott, mit den drei Göttern,

23 Dolf Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde* [= Dolf Sternberger, Schriften XII] (Frankfurt am Main/Leipzig: Suhrkamp, 1996), S. 334.

24 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde. (München: dtv, 1999), V, S. 114.

mit der Unsterblichkeit, der Erlösung, der Sünde, ist meistbietend an Bibliotheken zu versteigern. […] Keine Rückfälle, keine Sentimentalität. Um Gottes, pardon, um Kants Willen keine Neumystik" (DM, S. 50-51).

Der ebenfalls in der *Neuen Rundschau* im November 1920 erschienene Artikel *Überfließend vor Ekel* wettert mit ähnlicher Intention gegen das katholische Kirchenvolk. Dessen Rückständigkeit in weltlichen Fragen bringt Döblin so in Rage, dass er sich zu dem Ausruf hinreißen lässt: „Wie ich sie hasse. Mögen die Frommen ihre Religion haben. Platz für die, denen diese Religionen welk, tot, fremd sind" (DM, S. 109). Da er aber nicht „an den Gott dieser Leute" (ebd.) glauben kann, sucht er bei einem anderen Lehrwerk Trost: Fritz Mauthners *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*. „Hier wird", wie er findet, „der prometheische Funke anerkannt. Hier gibt es Skepsis im Dienste menschlicher Erkenntnis, Mut, Märtyrertum und durchschlagenden Willen" (DM, S. 110).

Den Höhepunkt dieser agnostischen Protestphase bildet aber zweifellos der Essay *Jenseits von Gott!*, den Döblin wahrscheinlich bereits während des Ersten Weltkrieges verfasst hat und der dann 1919 in Alfred Wolfensteins *Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung* publiziert wurde.[25] Die massive Heftigkeit, mit der er hier den Tod des biblischen Gottes propagiert, ist beispiellos in Döblins Werk. Ein ganzer Schwall von Formeln aus dem Umkreis der radikalen „Gott-ist-tot"-Philosophie wird hier aufgeboten, um die Fesseln des traditionellen Gottglaubens zu sprengen. Der jüdisch-christliche Gott wird als „Gespenst", „Leiche" und „Phrase" apostrophiert (KS I, S. 246-47), aus dessen Bannkreis und fauler Magie sich die Menschheit befreien muss. Denn der Gottglaube ist, wie Döblin argumentiert, nichts als eine „poetische Phantasmagorie" und „historische Blüte" (KS I, S. 247), deren Sein auf unseren antiquierten Hang zu Wundersucht und Aberglaube zurückgeht: „Es gibt mit Sicherheit nichts, was ‚Gott' wäre. Eine üble und peinliche Anstrengung, Gott noch irgendwie unterzubringen; wie wenn man eine rostige Maschine überlebtester Konstruktion noch durchaus verwenden wollte, statt sie zum alten Eisen zu werfen" (KS I, S. 251-52). Da der angestammte Gottglaube mit seinen „verwesten Legenden" (KS I, S. 258) unser sittliches Empfinden kontaminiert und unser Wissen verdunkelt hat, wirbt Döblin nicht nur für „Reinlichkeit" (KS I, S. 250) und eine neue „Säkularisation" (KS I, S. 260), um die an Gott abgetretenen religiösen Energien wieder in unseren Besitz zu bringen. Darüber hinaus postuliert er eine Haltung, die sich von den Relikten des Monotheismus endgültig löst: „Gott muß beseitigt werden; erst muß es heißen: los von Gott" (KS I, S. 247).

25 Vgl. KS I, S. 402.

Als mögliche Vermittler dieses aggressiven Loslösungsversuchs werden in der Forschung nicht von ungefähr Sigmund Freud und Friedrich Nietzsche genannt.[26] Mit beiden Denkern hatte sich Döblin zu diesem Zeitpunkt bereits intensiv auseinandergesetzt. Deshalb ist es nicht weiter verwunderlich, wenn Gedanken aus Freuds Religionstheorie und Nietzsches Gottes- und Priesterkritik in *Jenseits von Gott!* eingegangen sind. So dürfte die Trivialisierung des Gottglaubens zu einem spukähnlichen Primitivkult aus der Kindheit der Menschheit, der mit „Zaubermitteln" wie Talismanen arbeitet (KS I, S. 258), oder die Analyse des Gebets als eines angstgetriebenen „Wunschtraums", der von der „persönlichen Misere" ablenkt (KS I, S. 256), auf Gedankengänge zurückgehen, wie sie Freud in *Totem und Tabu* entwickelt hat.[27] Die Leitthese vom Tod Gottes sowie die Enthüllung der Psychologie des *homo religiosus* scheint dagegen Nietzsches Gottes- und Christentumskritik abgeschaut.[28] Allerdings gibt es im Fall Döblins zwei Gründe, die gegen eine unmittelbare Beeinflussung durch den Philosophen sprechen.

Denn zum einen war Döblins Haltung gegenüber Nietzsche zu kritisch und zu wenig affirmativ, als dass es wahrscheinlich wäre, dass er dessen „Gott-ist-tot"-Theorie unreflektiert übernommen hätte. Unberührt von der damaligen Welle von Adoranten und Schwärmern zeigte sich Döblin von Beginn an wenig fasziniert von Nietzsches Denken – was sich zum Beispiel an der ungewöhnlich kritischen Haltung seiner beiden frühen Nietzsche-Schriften aus den Jahren 1902 und 1903, den aus dem Nachlass veröffentlichten Aufsätzen *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche* (KS I, S. 13-29) und *Zu Nietzsches Morallehren* (KS I, S. 29-55), ablesen lässt.[29] Anders als bei Heinrich und Thomas Mann, bei Musil und Benn geht das Denken Nietzsches darum nur vergleichsweise wenig in Döblins künstlerisches Werk ein.[30] Wo dies aber der Fall ist, wie etwa in der Binnenerzählung „Einer meldet Konkurs an" aus dem Religionsgespräch *Der unsterbliche Mensch*, bleibt die kritische Distanz weiterhin erhalten: Die dort erzählerisch ausgebreitete These, dass Gott nicht existiere und der Mensch deshalb zu einem sündenfreien, von aller Sittlichkeit entbundenen Leben berufen sei, wird als moralischer Indifferentismus entlarvt, der die zwischenmenschlichen Beziehungen und

---

26 Vgl. Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, S. 157-59.

27 Ebd., S. 159.

28 Ebd., S. 157.

29 Zur weiteren Vertiefung sei empfohlen Beat Kuttnig, *Die Nietzsche-Aufsätze des jungen Alfred Döblin. Eine Auseinandersetzung über die Grundlagen von Erkenntnis und Ethik* [= Diss.] (Bern/Berlin u.a.: Peter Lang, 1993).

30 Vgl. Bruno Hillebrand, *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000), S. 99.

das gesellschaftliche Gefüge zerstört (KE, S. 351-359). Im Unterschied zu der von Nietzsche in seiner *Genealogie der Moral* angestrebten Relativierung des gängigen Moralbegriffs ist Döblin überzeugt, dass der Mensch ein zutiefst sittliches Geschöpf ist, dessen geistige Atmosphäre mit dem „Sauerstoff" der Moral gesättigt ist (SÄPL, S. 481-83). Aus antinietzscheanischen Positionen wie dieser glaubt er dann bereits zu Beginn der dreißiger Jahre den Schluss ziehen zu können, dass Nietzsche „ein großer, aber kein kluger Philosoph" (WV, S. 183) gewesen sei.

Der zweite Grund, weshalb Nietzsche wahrscheinlich als unmittelbarer Ideenvermittler von Döblins Gotteskritik ausgeschlossen werden kann, hängt mit dem von Döblin verwendeten Bildmaterial zusammen. Die Bezeichnung Gottes als „Gespenst" oder „Leiche" ist nach Auskunft des Hamburger Nietzsche-Forschers Gerd-Günther Grau für den Philosophen nämlich eher untypisch, auch wenn in seinem Schlüsseltext *Der tolle Mensch* – diesem vielleicht bedeutendsten Manifest seiner „Gott-ist-tot"-Lehre – vom Verwesungsgeruch des toten Gottes[31] die Rede ist. Auch die auffällige Metapher vom „Nachlassverwalter", wie sie in Döblins Aufsatz *An die Geistlichkeit* auftaucht, gehört nicht zum üblichen Bilderarsenal Nietzsches. Hingegen gibt es im Werk Heines zwei Texte, die das Ableben des biblischen Gottes mit eben diesen Bildvergleichen umschreiben. In der *Denkschrift* über Ludwig Börne tritt der Erzähler eine – Jean Pauls *Rede des toten Christus* karikierende – Sternenreise an, im Verlauf derer er auf einen „Registrator" stößt, der damit beschäftigt ist, den Nachlass des soeben verblichenen Gottvaters zu ordnen.[32] Und in einer aus der Druckfassung von *Deutschland. Ein Wintermärchen* ausgeschiedenen Passage wird ein Gottesbild entworfen, das den von Döblin verwendeten Topos von der verwesenden Gottesleiche antizipiert:

> Und gar das heilige Gott-Gespenst,
> Die auferstandene Leiche,
> Die ausgesogen das Lebensblut
> Von manchem Volk und Reiche,
>
> Sie wollte noch einmal verpesten die Welt
> Mit ihrem Verwesungshauche!
> Entsetzliche Würmer krochen hervor
> Aus ihrem faulen Bauche –

31 In *Der tolle Mensch* [= Aphorismus Nr. 125 des dritten Buches von *Die fröhliche Wissenschaft* (KSA, III, S. 480-82)] heißt es u.a.: „Hören wir noch Nichts von dem Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? – auch Götter verwesen! Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet!"

32 Vgl. hierzu Bartscherer, *Heinrich Heines religiöse Revolte*, S. 113-16.

> Und jeder Wurm ein neues Vampier,
> Das wieder tödtlich gerochen,
> Als man ihm durch den schnöden Leib
> den heilsamen Pfahl gestochen. (DHA, IV, S. 298)

Ob Döblin diesen blasphemischen Text tatsächlich kannte, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Festzuhalten bleibt aber, dass die Motivspuren von Döblins agnostischer Phase eher auf Heine und Freud als auf Nietzsche verweisen.

Doch waren Heine und Döblin – und sei es auch nur für einen kurzen Zeitraum – wirklich überzeugte Atheisten? Darauf kann ohne Vorbehalt mit Nein geantwortet werden. Das Paradoxe von Döblins *Jenseits von Gott* besteht – wie Helmuth Kiesel plausibel dargelegt hat – ja gerade darin, dass er trotz seiner Auflehnung gegen die anthropomorphe Gottesvorstellung an seiner Gebetshaltung festhält.[33] Döblin erkennt weiterhin die Realität des Religiösen an, kann aber mit den überlieferten „Formeln" und „Legenden" nichts anfangen. Selbst die erneute Lektüre der vier Evangelientexte bringt ihn da nicht weiter (KS I, S. 254). Die vorhandenen religiösen Ausdrucks- und Vermittlungsformen stoßen in ihm, wie er aufrichtig gesteht, auf Gefühllosigkeit. Darum sein zweifacher Ruf: „Kirche und Religion; nicht aber notwendig diese Kirche und diese Religion" (KS I, S. 257). Von daher auch seine abschließende Bemerkung, dass es sich bei der Forderung „Los von Gott" nicht um eine Häresie, sondern lediglich um einen Akt der „Selbstbehauptung" handelt: „Ich bin […] nicht abgefallen. Bin weder Kirchler noch Ketzer, sondern für mich" (KS I, S. 261). Die tief verwurzelte eigene Religiosität soll gegen die „erdrückende bodenbedeckende Größe der Kirche" (KS I, S. 261) geschützt werden – was freilich nur partiell gelingt. Denn der Gottesbegriff ersteht wie ein „Anthäos" (KS I, S. 246) immer wieder in uns auf. In *Wissen und Verändern!* heißt es bezeichnend:

> Eigentlich – Nietzsche hat das schon bemerkt – ist Gott noch immer da, und wir beten noch immer an, – auch wenn wir bloß Physik treiben […] Ja, das ist eine nette Bescherung. […] Wir sind ja Fromme! Der ganze Unterschied ist, wir gehen in keine Kirche mehr. Wir tragen die Kirche mit uns herum, wir haben sie […] in unsere Schreibstuben verlegt.
> […] Wir sind vom Kopf bis zu den Füßen Religiosität! (WV, S. 240-41)

Bei Heine verhält es sich ähnlich. Auch ihm geht es grundsätzlich nicht um die Infragestellung der religiösen Natur des Menschen, sondern um eine Kritik der abgenutzten Vorstellungen und Begriffe, durch die das Gottesgeheimnis umschrieben wird. Das spiritualistische Gottesbild des jüdisch-christlichen Monotheismus ist für ihn für lange Zeit ein

33 Vgl. Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, S. 156.

unzeitgemäßes Ideenkonstrukt, das den Menschen um sein angeborenes Recht auf Glück betrügt. Diese Ablehnung der monotheistischen Gottesvorstellung darf aber nicht zu dem Trugschluss führen, Heine habe sich in den dreißiger und vierziger Jahren in Paris zum Positivisten und Atheisten gewandelt. Gegen derartige Unterstellungen hat sich der Dichter mit aller Entschiedenheit zur Wehr gesetzt. In einem „Vorbericht" zu seiner *Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, den er während der Entstehungszeit von *Zur Geschichte der Religion in Deutschland* verfasst hat, stellt er richtig:

> Weder die Böswilligkeit meiner Feinde, noch die pfiffige Thorheit meiner Freunde, soll mich davon abhalten über die wichtigste Frage der Menschheit, über das Wesen Gottes, unumwunden und offen, mein Bekenntniß [!] auszusprechen.
> Ich gehöre nicht zu den Materialisten, die den Geist verkörpern; ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück, ich durchgeistige sie wieder, ich heilige sie.
> Ich gehöre nicht zu den Atheisten, die da verneinen; ich bejahe.
> […]
> Anfang und Ende aller Dinge ist in Gott. (DHA, VIII/1, S. 494)

Dies wäre nun die geeignete Stelle, um über den pantheistischen Einschlag von Heines und Döblins Religiosität zu sprechen. Beide waren bekanntlich Bewunderer Spinozas und fühlten sich temporär zu dessen holistischer, die Einheit von Leib und Seele verbürgender Philosophie hingezogen, auch wenn beide, sieht man von der verbindenden Spinoza-Lektüre einmal ab, auf sehr unterschiedlichen Denkwegen zu dieser Erkenntnis gelangten. Doch sollen hier nicht die auffälligen Analogien, die sich aus dem ganzheitlichen Ansatz von Heines und Döblins Gottesbegriff ergeben, untersucht werden. Vielmehr soll der Frage nachgegangen werden, warum sich beide schließlich vom pantheistischen Gottesbegriff abgekehrt und dem Gottesbild der Bibel wieder zugewandt haben. Kurz: Warum beide im Alter just zu jener anthropomorphen Vorstellung von Gott zurückgefunden haben, die ihnen früher als unzeitgemäß und überholt galt.

Heines und Döblins Rückkehr zu einem persönlichen Gott

Heines Rückkehr zu einem persönlichen Gott hängt aufs Engste mit zwei Ereignissen zusammen, die beide 1848 sein Leben überschatteten: der Ausbruch seiner Rückenmarkschwindsucht und die Pariser Februarrevolution. Das erste sollte seinen Körper, das zweite sein Weltbild zerstören.

Beginnen wir mit der zweiten der genannten Begebenheiten, den revolutionären Wirren von 1848. Heine war ein historisch orientierter Denker, der mit der Geschichtsphilosophie Hegels groß geworden war. Mit dem Ausbruch der Februarrevolution von 1848 verliert Hegels objektivierendes Geschichtskonzept für ihn jedoch jegliche Gültigkeit. Heine wird so stark in die Fliehkraft des Revolutionsprozesses hineingerissen, dass sein von Hegel abgeleitetes Geschichtsbild unübersehbare Risse bekommt. Die historische Wirklichkeit kann nun nicht mehr als vernunftgemäßer Bewusstwerdungsprozess des absoluten Geistes begriffen werden. Angesichts der revolutionären Wirren von 1848 kann Heine nur noch Chaos und Willkür im Weltgeschehen am Werk sehen. Fassungslos, ja völlig konsterniert über die Sinnlosigkeit der aktuellen Ereignisse, spricht er jetzt gegenüber seinem Verleger Julius Campe die Vermutung aus:

> Über die Zeitereignisse sage ich nichts; das ist Universalanarchie, Weltkuddelmuddel, sichtbar gewordener Gotteswahnsinn!
> Der Alte muß eingesperrt werden, wenn das so fort geht. – Das haben die Atheisten verschuldet, die ihn toll geärgert.[34]

Fünf Jahre später wird Heine in seinen *Geständnissen* die Februarrevolution in einem völlig anderen, geläuterten Licht sehen. In radikaler Umkehrung seines Entsetzens von 1848 wird er jetzt nicht mehr eine vom Wahnsinn befallene göttliche Macht für die Revolution verantwortlich machen. Im Gegenteil: Jetzt wird er das Heilsame der damaligen Eskalation für den eigenen Werdegang betonen. Die Wirren des Pariser Volksaufstandes werden jetzt als Chance begriffen, der Hegelschen Geschichtsphilosophie abzuschwören und den Wahn eigener Göttlichkeit abzulegen:

> Just in den Tagen des allgemeinen Wahnsinns kam ich selber wieder zur Vernunft! Gleich vielen anderen heruntergekommenen Göttern jener Umsturzperiode, mußte auch ich kümmerlich abdanken und in den menschlichen Privatstand wieder zurücktreten. Das war auch das Gescheiteste, das ich thun konnte. Ich kehrte zurück in die niedrige Hürde der Gottesgeschöpfe, und ich huldigte wieder der Allmacht eines höchsten Wesens, das den Geschicken dieser Welt vorsteht […]. (DHA, XV, S. 36-37)

Vorsätzlich funktionalisiert hier Heine also die äußere Geschichte zum Katalysator seiner inneren Geschichte: Der politische Umsturz von 1848 kann so als Spiegelbild seiner seelisch-religiösen Lebenswende begriffen werden. Gegenüber Heinrich Laube macht Heine das Geständnis, dass parallel zu den äußeren Unruhen auch in seinen „religiösen Ansichten und Gedanken eine Februarrevolution eingetreten" sei. Denn er habe „den Hegelschen Gott oder vielmehr die Hegelsche Gottlosigkeit aufgegeben

34 Heine, Brief an Julius Campe vom 9. Juli 1848, in *Werke und Briefe*, IX, S. 293.

und an dessen Stelle das Dogma von einem wirklichen, persönlichen Gotte […] wieder hervorgezogen".[35]

Das eigentliche Motiv seiner Rückkehr zu Gott lag jedoch im endgültigen Ausbruch seiner syphilitischen Erkrankung. Von Mai 1848 an war Heine zu völliger Immobilität verurteilt und war bis zu seinem Tod 1856 an sein Folterbett, seine so genannte „Matratzengruft", gekettet. Die Krankheit verlagerte sich während dieser Leidenszeit dabei immer mehr auf die Nervenstränge im Rückenmarksbereich, so dass aus ihnen dauernd „lanzierende" (d.h. wie von Lanzenstichen verursachte) Schmerzen resultierten. Um diesen unerträglichen Leiden wenigstens etwas Linderung zu verschaffen, wurde an Heines Hals eine kleine Wunde offen gehalten, in die man mehrmals täglich Opium streute.

Unter dem Eindruck dieses unerbittlichen körperlichen Erosionsprozesses vollzieht Heine eine fundamentale religiöse Bewusstseinswende. Seiner einstigen Utopie von einem neuen sündlosen Geschlecht von Menschengöttern kehrt er jetzt endgültig den Rücken. Synchron dazu beginnt er sich auch vom „Gott der Pantheisten" zu lösen, weil er die Wirkungslosigkeit dieses unpersönlichen, mit der Natur identischen Phantoms erkennt:

> Dies arme träumerische Wesen ist mit der Welt verwebt und verwachsen, gleichsam in ihr eingekerkert, und gähnt dich an, willenlos und ohnmächtig. Um einen Willen zu haben, muss man eine Person sein, und, um ihn zu manifestieren, muß man die Ellbogen frei haben. Wenn man nun einen Gott begehrt, der zu helfen vermag – und das ist doch die Hauptsache – so muß man auch seine Persönlichkeit, seine Außerweltlichkeit und seine heiligen Attribute […] annehmen.[36]

Mit Heines „Heimkehr zu Gott"[37] mehren sich die Gerüchte, er sei in den Schoß der evangelischen Kirche zurückgekehrt. Doch Heine erteilt allen kirchlichen Annektierungsversuchen in seinen *Geständnissen* eine Abfuhr. Auch jetzt wahrt er seine religiöse Autonomie: Er bleibt der Unbehauste im Hause Jahwes, der Blasphemiker unter den Gottgläubigen, der Anarchist im Reiche des Herrn. Als Dichter, so begehrt er jetzt auf, bedürfe er weder des „Kirchenschlüssels" (DHA, XV, S. 42) des positiven Dogmas noch des Gefühlsüberschwangs des Pietismus, um die Symbolik des Himmels und der Erde zu verstehen. Er selbst sei im Besitz der Gnade, nämlich der Vernunft, und die genüge ihm (DHA, XV, S. 42-43). Die religiöse Umwälzung, die sich in ihm ereignete, habe darum mit den

35 Heine, Brief an Heinrich Laube vom 25. Januar 1850, in *Werke und Briefe*, IX, S. 337-38.

36 Heine, Nachwort zum *Romanzero*, DHA, III/1, S. 179.

37 Ebd.

„Phosphordünsten der Glaubenspisse“[38] nichts gemein. Er habe sie vielmehr einem intellektuellen Akt, einem Lektüre-Erlebnis, zu verdanken:

> „Weder eine Vision, noch eine seraphitische Verzückung, noch eine Stimme vom Himmel, auch kein merkwürdiger Traum oder sonst ein Wunderspuk brachte mich auf den Weg des Heils, und ich verdanke meine Erleuchtung ganz einfach der Lektüre eines Buches. – […] und dieses Buch heißt auch ganz kurzweg das Buch, die Bibel. Mit Fug nennt man diese auch die heilige Schrift; wer seinen Gott verloren hat, der kann ihn in diesem Buch wiederfinden […].“[39]

Heines späte Bekehrung ist also eindeutig eine Rückkehr zum Gott der Bibel, d.h. genauer gesagt zum Gott des Judentums. Sein Verhältnis zu Jesus bleibt dagegen ambivalent: Auf der einen Seite begegnet er dem „Sohn des Zimmermanns“[40] mit so tiefer Sympathie, dass er ihn zum „Wahlgotte“, zum „Gotte meiner Wahl“[41] erhebt, weil Jesus in der Religionsgeschichte für ihn die Rolle eines demokratisch gesinnten Befreiers und Vorläufers der französischen Revolution einnimmt. Andererseits kann Heine in ihm aber nie den Auferstandenen und Gottessohn sehen. Jesus bleibt in Heines Augen die Inkarnation eines Schmerzensmannes, dessen Leben am Kreuz endet.[42]

Die bittere Ironie von Heines letztem Lebensabschnitt besteht allerdings darin, dass er sich selbst immer mehr in ein Ebenbild seines „armen Vetters“[43] Jesus verwandelt. Heine wird zu einem Märtyrer wider Willen, der alle äußeren Anzeichen eines Schmerzensmannes an sich trägt. Dennoch verweigert er dem Gekreuzigten wie überhaupt jeder Konfession seine Gefolgschaft. Er bekennt sich gegen Ende seines Lebens zwar zu Jahwe, dem Gott seiner Väter. Gleichwohl bleibt er im Reiche Jahwes ein unbehauster Geist der Revolte.[44]

Vor dem Hintergrund der religiösen Wandlung des späten Heine werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur Konversion Döblins deutlich. Wie Heine wendet sich auch Döblin ab 1940 einem personalen Gottesbild zu. Anders als der „ungezogene Liebling der Grazien“ sanktioniert er diese innere Bewusstseinswende aber mit seinem formalen Übertritt zum Katholizismus.

Der äußere Anlass von Döblins Bekehrung ist wie im Fall Heines eine zeitgeschichtliche Krisenerfahrung: Nachdem am 16. Mai 1940 die

---

38 Heine, Brief an Julius Campe vom 1. Juni 1850, in *Werke und Briefe*, IX, S. 354.

39 Heine, Vorrede zur zweiten Auflage des zweiten Bandes des *Salon*, in DHA, VIII/1, S. 499.

40 Heine, *Lutezia. Communismus, Philosophie und Clerisey*, DHA, XIV/1, S. 108.

41 Heine, *Die Stadt Lukka*, DHA, VII/1, S. 179.

42 Zu den Jesusbildern in Heines Werk vgl. Beate Wirth-Ortmann, *Heinrich Heines Christusbilder. Grundzüge seines religiösen Selbstverständnisses* (Paderborn u.a.: Schöningh, 1995).

43 Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, DHA, IV, S. 118.

44 Vgl. Bartscherer, *Heinrich Heines religiöse Revolte*, S. 595ff.

französische Nordfront von den deutschen Truppen überrannt worden war, musste Döblin mit seiner Frau und seinem jüngsten Sohn Paris verlassen und durch Frankreich fliehen. Dabei wurde er zeitweilig von seiner Familie getrennt und in eine in gewaltigen Menschenmassen abrollende Fluchtbewegung hineingerissen. Wie er in seiner autobiographischen Schrift *Schicksalsreise* berichtet, sollte sich diese Flucht nicht nur als chaotische Fahrt ins Ungewisse entpuppen, auf der Niedergeschlagenheit und Verzweiflung die Oberhand gewannen. Rückblickend erweisen sich die Fluchterlebnisse als ein lebensgeschichtlicher Wendepunkt, an dem Döblin der Durchbruch zu einem personalen Gottesbild gelingt und er sich zu einem bekennenden Christen wandelt. Das hängt u.a. auch mit dem glücklichen Ende seiner Irrfahrt zusammen: Durch eine Reihe unerwarteter Fügungen ist es ihm nicht nur vergönnt, seine Familie wiederzufinden, sondern auch das rettende Ufer der USA zu erreichen.

In Analogie zu Heine beharrt Döblin dabei von allem Anfang an auf dem rationalen Charakter seiner Bekehrung. Anders als etwa die Damaskus-Vision des Apostels Paulus, die Ostia-Vision Augustins oder Martin Luthers „Turmerlebnis" nimmt Döblin für sich nicht die Erfahrung eines plötzlichen Überwältigtseins durch Gott in Anspruch.[45] Statt eines eruptiven Bekehrungserlebnisses vermittelt er den Eindruck einer „gleitenden Bekehrung"[46], also einer langwierigen kognitiven Annäherung und Positionsverschiebung.[47] Denn Döblin will seine Bekehrung durchaus als einen mit seinem Denkvermögen vereinbaren Akt verstanden wissen. Dadurch tritt er – gleich Heine – all jenen entgegen, die seine Konversion als Folge eines psychischen Zusammenbruchs und als Flucht ins Mystische gedeutet haben.[48] „Ich bin rational wie nur einer" (SR, S. 351),

---

45 Vgl. Eugen Biser, *Glaubenszeugnis. Kunst – Kritik – Mystik. Beiträge zum Jahr der Kultur. Vorträge bei einer Tagung der Katholischen Akademie Augsburg,* Akademie-Publikationen, 89 (Augsburg: Katholische Akademie Augsburg, 1991), S. 20-21.

46 Vgl. Hans-Jürgen Baden, *Literatur und Bekehrung* (Stuttgart: Klett, 1968), S. 14 und 164. In einem Brief an Winfried Ferris vom 27. Juli 1951 spricht Döblin hinsichtlich seiner „Wendung" von 1940 ausdrücklich davon, dass klar werden müsse, „daß hier kein Bruch vorliegt, sondern eine Entwicklung" (Br II, S. 391).

47 Dafür spricht alleine schon die Tatsache, dass sich Döblin bereits mit *Unser Dasein* (1933) von seiner pantheistischen Religiosität verabschiedet, da er angesichts des Aufstiegs des faschistischen und bolschewistischen Totalitarismus die Grenzen eines monistischen Daseinskonzepts erkennt. Wo nämlich das erbarmungslose Gesetz von Werden und Vergehen den Weltlauf bestimmt, dort schrumpft das Schicksal des Einzelmenschen auf eine austauschbare Größe zusammen. Deshalb beginnt Döblin von nun an vermehrt für das einzelne Subjekt und seine Entscheidungsfreiheit zu plädieren, womit er einen gravierenden weltanschaulichen Paradigmenwechsel von der Natur zum Ich, vom Kollektiv zum Individuellen vollzieht. Vgl. Christoph Bartscherer, *Das Ich und die Natur. Alfred Döblins literarischer Weg im Licht seiner Religionsphilosophie* [= Diss.] (Paderborn: Igel, 1997), S. 206ff.

48 Vgl. Anthony Riley, „Nachwort des Herausgebers", in UM/KE, S. 661-698 (S. 665ff.)

hebt er deshalb mit Nachdruck gegenüber den Kritikern seiner Bekehrung hervor.

Freilich gibt es einen Passus in der *Schicksalsreise*, der seinen Kritikern recht zu geben scheint. Von seiner Familie getrennt, erleidet der in einem Flüchtlingslager gestrandete Döblin einen Lagerkollaps, der von Zwangsvorstellungen begleitet wird. Um einer pathologischen Fehldeutung dieses Zustands vorzubeugen, meldet sich deshalb in der *Schicksalsreise* zunächst der ehemalige Nervenarzt Döblin zu Wort (SR, S. 99-103). Gegenüber dem Vorwurf des religiösen Wahns besteht er auf der geistigen Normalität seines damaligen Zustands. Vehement wendet er sich gegen die Behauptung, er sei damals lediglich aufgrund seiner Unterernährung und nervösen Überspanntheit zu seiner Theologie gekommen. Das Christus-Erlebnis in der Kathedrale von Mende war für ihn eben gerade keine krankhafte Halluzination, kein „apophänes Erleben", wie sein Kollege, der Psychiater Klaus Conrad, den pseudoreligiösen Offenbarungscharakter von Wahnvorstellungen später bezeichnen wird.[49] Im Gegenteil: Durch seine „halluzinatorische Erregtheit" (SR, S. 146) sei seine Wahrnehmung damals erst spirituell geschärft und für das Numinose empfänglich geworden. Insofern übte seine Notlage eine bewusstseinssteigernde Wirkung auf ihn aus.

Entsprechend sachlich und rational wird in der *Schicksalsreise* die ausschlaggebende religiöse Wendeerfahrung in der Kathedrale von Mende wiedergegeben:[50] In immer neuen Anläufen umkreist Döblin dort in seinen Gedanken die Gestalt des Mannes am Kreuz. Dabei gelingt ihm schließlich der entscheidende Durchbruch. Hatte er 1924 während seiner *Reise in Polen*, als er in der Krakauer Marienkirche mehrfach das Kruzifix von Veit Stoß aufsuchte, in Christus nur einen „Hingerichteten" und „Gehenkten" (RP, S. 261) – also wie Heine einen sterblichen Schmerzensmann – sehen können, so erkennt er nun in ihm plötzlich den Auferstandenen. Doch von religiöser Ekstase keine Spur. Anstelle eines euphorischen Ausbruchs steht in der *Schicksalsreise* lakonisch nur ein einziger Satz, der das Durchbruchserlebnis benennt: „Er ist Gott, er ist ein- und dasselbe mit dem ewigen Urgrund" (SR, S. 169). Im Gegensatz zu Heine geht Döblins Konversion also dezidiert auf eine Christus-Erfahrung zurück. Folglich ist es vor allem der neutestamentliche Vatergott Jesu, der Döblins späte Religiosität bestimmt.

Ein weiterer wichtiger Unterschied der beiden Bekehrten besteht in ihrer Haltung zu den Konfessionen. Während sich Heine jeder Eingemeindung widersetzt, entscheidet sich Döblin bewusst für den

---

49 Vgl. Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne* (München: Beck, 2004), S. 329-30.

50 Vgl. das Kapitel „Glaube als spekulativer Erkenntnisakt" in Bartscherer, *Das Ich und die Natur*, S. 119ff.

katholischen Glauben. Er hat sich deshalb vorsätzlich in die Obhut der Jesuitenpatres der Blessed Sacrament Church, Hollywood, begeben, um sich einer gründlichen Katechese zu unterziehen und sich auf seine Taufe im Januar 1941 vorzubereiten. Döblin brachte in die Sitzungen allerdings so gute Vorkenntnisse mit, dass er seine Entscheidung zu konvertieren wahrscheinlich schon vorher getroffen hatte. Das neue „Terrain" war also eingehend überprüft und sondiert worden, bevor er es betrat.[51]

Dass Döblin, der immerhin drei seiner Söhne (Peter, Klaus und Wolfgang) evangelisch taufen ließ, sich nicht für den Protestantismus entschied, resultierte übrigens aus seiner skeptischen Haltung gegenüber dem Kulturprotestantismus. Bei dieser aufgeklärten Form von Religion handelte es sich seiner Meinung nach um ein weltlich verdünntes Christentum, dem die mitreißende Kraft des Gottglaubens abhanden gekommen war. Mitte der zwanziger Jahre war er darum bereits überzeugt, dass hier eine Rückbesinnung auf Jesus geboten sei:

> Es kommt mir aber darüber hinaus vor, als ob das heutige Christentum, – ich meine das protestantische – das ungeheuere fabelhafte Faktum des Jesus von Nazareth nicht genügend ausmünzt, und dass das Ungeheuere und Beseligende dieser Erscheinung nicht lebendig genug erlebt wird. Es müsste eigentlich ein Sturm von Gefühl und Tatkraft aus dieser Gestalt hertosen. (SLW, S. 210)

Heine hingegen ist bis zu seinem Tod offiziell Protestant geblieben. Auch wenn er 1825 in einem Akt von Opportunismus zum Protestantismus übergetreten war[52] – nämlich um mit dem Taufzettel „das Entr[é]e Billet zur europäischen Kultur" (DHA, X, S. 313) zu erwerben und als Jude seine Berufschancen zu vergrößern –, entsprach der Protestantismus durchaus seinem aufgeklärten Selbstverständnis.[53] Es war die kämpferische, nach religiöser Eigenständigkeit strebende Gesinnung eines Martin Luther, die Heine zum Protestantismus hinzog. Hier war eine Religion, in welcher der Freiheit des Denkens ein so hoher sittlicher Wert eingeräumt wurde, dass selbst das Stellen unbequemer Fragen noch erlaubt war. Eine Religion, in welcher man sich eine Haltung des radikalen Zweifelns leisten konnte, ohne dafür gleich auf den Index gesetzt zu werden. Große Dichter und Philosophen wie Lessing, Goethe, Schiller, Kant, Schelling und Hegel bekannten sich darum zum Protestantismus. Sie alle hingen einer rational-kritischen Form von Religiosität an, die man Denkgläubigkeit nennt und die die individuelle Auslegung des Gottesworts als unmittelbaren Ausdruck von Mündigkeit versteht. Deshalb widerruft Heine

---

51 Ebd., S. 100ff.

52 Vgl. hierzu den Abschnitt „Das Trauma der Taufe", in Bartscherer, *Heinrich Heines religiöse Revolte*, S. 34-67.

53 Zu Heines Einstellung zum Protestantismus vgl. das Kapitel „Der ‚protestierende Protestant'", in Bartscherer, *Heinrich Heines religiöse Revolte*, S. 78-87.

gegen Lebensende auch nicht seine nominelle Zugehörigkeit zur evangelischen Kirche. Mit seinem Bekenntnis zur Bibel reiht er sich vielmehr in die unsichtbare Solidaritätsgemeinschaft dieser aufgeklärten, dem biblischen Wort verpflichteten Protestanten ein. Und deshalb beruft auch der Katholik Döblin den Protestant Lessing zum Schirmherrn von *Das Goldene Tor*, weil er mit Heine die religiöse Autonomie dieses großen Aufklärers hochhält.

Alfred Döblin's Feeling for Snow: The Poetry of Fact in *Berge Meere und Giganten*

RITCHIE ROBERTSON

Writing a novel about the distant future, Döblin encounters several difficulties common to the genre of science fiction: excessive, self-defeating imaginative freedom; lack of narrative pattern; inadvertent parochialism; deficient human interest. He makes a virtue of this last necessity by treating his characters either as instances of sociological change or as symbolic individuals. Above all, he thematizes humankind's conflict with nature, mediated through technology, by his deference to scientific fact. The account of the expedition to Iceland and the defrosting of Greenland, based on Döblin's intensive study of geography and geology, generates a poetry of fact that deserves to be considered a major literary achievement. It is also a post-humanist mode of writing in being independent of any human perspective. Finally, a brief comparison is suggested with a recent novel, also indebted to scientific fact and centering on Greenland, Peter Høeg's *Miss Smilla's Feeling for Snow*.

Indem er einen Roman in der fernen Zukunft ansiedelt, begegnet Döblin mehreren für die Gattung Science-Fiction kennzeichnenden Schwierigkeiten. Die schrankenlose Freiheit bietet keine Orientierung und keine Erzählstruktur; die Zukunft kann sich allzuleicht als bloße Projektionsfläche für Themen der Gegenwart erweisen; die fremden Menschen der Zukunft können unsere Sympathie nicht erwecken. Döblin macht aus der Not eine Tugend, indem er seine Zukunftsmenschen entweder als soziologische Fallbeispiele oder als symbolische Figuren darstellt. Vor allem thematisiert er den durch die Technik vermittelten Konflikt zwischen Mensch und Natur, wobei er den naturwissenschaftlichen Tatsachen möglichst treu bleibt. Durch die große Expedition nach Island und das Projekt der Enteisung Grönlands, die Döblin mit Hilfe intensiver Geographie- und Geologiestudien beschreibt, entsteht eine Tatsachenpoesie, die als literarische Leistung ersten Ranges zu werten ist. Außerdem kann diese Schreibweise als posthumanistisch bezeichnet werden, da sie die Naturwelt unabhängig vom Menschen evoziert. Schließlich wird ein kurzer Vergleich mit einem Roman neueren Datums angestellt: *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* von Peter Høeg.

Some thirty-five years ago Klaus Müller-Salget said of *Berge Meere und Giganten*: "Es gehört heutzutage schon fast zum guten Ton, dieses (meist mit einem unterschobenen Komma zitierte) Buch mit abfälligen Bemerkungen

zu bedenken".[1] That has changed, thanks not only to the enthusiastic appreciation given by Müller-Salget in his chapter on this novel, but also to the minute and laborious research carried out by Gabriele Sander on its sources, its genesis and its imagery. Her book-length study of the novel and her recent edition, with extensive notes documenting the sources of Döblin's geographical and scientific information, are altogether invaluable.[2]

Döblin sets out to write the history of the future. It was not a unique endeavour. Two other attempts in English followed within a decade – Olaf Stapledon, *Last and First Men* (1930), and H. G. Wells, *The Shape of Things to Come* (1933). Wells's future history ends with the establishment of world government in 2106. Stapledon on the other hand follows the human race through a series of evolutionary and planned mutations which produce successive species, the last being the Eighteenth Men who live on the planet Neptune two thousand million years hence. By comparison, Döblin's undertaking is relatively unambitious. His novel begins at a point when the First World War has passed beyond living memory – "Es lebte niemand mehr von denen, die den Krieg überstanden hatte, den man den Weltkrieg nannte" (BMG, p. 13) – and the bulk of its action is set in the twenty-seventh century.

As Müller-Salget rightly points out, *Berge Meere und Giganten* is not an attempt to foretell likely events, and it would therefore be absurd to criticize it for making inaccurate prophecies.[3] Nor is it, like some classic works about the future, a didactic exhortation to its readers to work for an ideal society which the text shows to be possible. Such works include William Morris's *News from Nowhere* (1890) and Theodor Herzl's *Altneuland* (1902) with its motto "Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen". Unlike Wells's rational World State, Morris's pastoral Socialist utopia or Herzl's tolerant Zionist state, Döblin's future world is more of a dystopia. Müller-Salget argues further that rather than a prophecy, it is partly at least an allegory, pointing to "die ganz allegorische Struktur zumindest der letzten Bücher".[4] The concept of allegory, however, might be taken to imply that Döblin allows himself complete freedom of invention. Yet his central theme – man's urge to control nature, and nature's energetic, resourceful, and unpredictable resistance to human control – requires him to pay

1 Klaus Müller-Salget, *Alfred Döblin: Werk und Entwicklung* (Bonn: Bouvier, 1972), p. 201.

2 See Gabriele Sander, *"An die Grenzen des Wirklichen und Möglichen ...": Studien zu Alfred Döblins Roman "Berge Meere und Giganten"* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988); Alfred Döblin, *Berge Meere und Giganten: Roman*, ed. by Gabriele Sander (Düsseldorf: Walter, 2006). Unless otherwise indicated, all references to Döblin's novel are to this edition.

3 Müller-Salget, p. 210.

4 Müller-Salget, p. 210.

attention to the likely limits of technology and the actual behaviour of natural forces. As Gabriele Sander has shown, the knowledge of physical geography and geology that Döblin deploys in this novel is carefully researched and largely accurate. In his *An Romanutoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* (1913), attacking the concentration on psychology that he found characteristic of the contemporary novel, he called for "Tatsachenphantasie", the factual imagination (SÄPL, p. 123). In *Berge Meere und Giganten* he deploys the factual imagination on a grand scale.

Döblin's respect for fact is important because it allows him to compensate for some of the difficulties involved in writing a novel about the future. The obvious difficulty – that we know nothing about the future – will not deter a writer with any imagination. But such a writer then falls prey to the real problem, namely, that the future is a blank screen onto which we can project what we like. The writer can imagine whatever he pleases. He lacks the imaginative constraints which are a precondition of fictional achievement. He risks playing a game in which there are no rules and in which you therefore cannot lose, but you cannot win either.

Another difficulty is that Döblin, unlike Wells, sees no pattern in history and therefore cannot readily find any narrative structure for his events. The narrator of *Berge Meere und Giganten* declares that there is no meaning in history, merely "das bekannte ganz ziellose Schaukeln der Weltgeschichte" (BMG, p. 77), hence a succession of ebbs and flows in which individual motives count for little and there is only an unending struggle between man, technology, and nature. Technology appears as what Spengler in *Der Untergang des Abendlandes* called "die faustische Technik, die mit dem vollen Pathos der dritten Dimension, und zwar von den frühesten Tagen der Gotik an auf die Natur eindringt, um sie zu beherrschen".[5] Both Spengler and Döblin see a self-destructive pattern within technical development. In Spengler's view, such development must eventually reduce man to the slave of the machine, leaving power in the hands of high finance. His magnum opus ends by foretelling that civilization will end in a conflict between the abstract power of money and the vital power of blood, in which the latter is bound to be the victor. Döblin formulates the destructive advance of technical progress in the sentence: "Wilder als je erhob sich […] das Gespenst der neuen Erfindung, des vernichtenden Fortschritts" (BMG, p. 80). In the future he envisages, humanity congregates in vast cities called "Stadtschaften". After the invention of synthetic food by the scientist Meki in the twenty-sixth

5 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte* (Munich: dtv, 1972), p. 1186. Spengler's impact is mentioned by Winfried Georg Sebald, *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins* (Stuttgart: Klett, 1980), p. 53.

century, agriculture is abandoned and the zones between the cities become wildernesses. Synthetic food, however, symbolizes weariness with civilization. People do not like it, finding it too bland. Large numbers of settlers move to the land between the cities. It is to combat this "Auslaufen der Städte" (BMG, p. 283) that the London senator Francis Delvil proposes the creation of a new continent in the Arctic. Thus disgust with civilization leads to ever more grandiose applications of technology. Eventually cities are moved underground to avoid dangers on the surface of the earth: "Ruhig gewaltig dehnten sich abgrundtief unter der Erde die neuen Städte mit den Menschen, das Lebendige von London Oxford Reading Colchester Hastings Ramsgate Luton Hertford Aldershot" (BMG, pp. 522-23). Although the inhabitants regard this move underground as a technical miracle, feeling "das Wunder des menschlichen Könnens" (BMG, p. 523), it leads to outbreaks of mass hysteria ("Tanzwut und Liebesraserei", BMG, p. 530), even to a collective intoxication ("Rausch", BMG, p. 532) which induces people to offer themselves up as slaves. Mass violence has to be controlled by the police using electric prods or injections which often prove fatal. Döblin makes abundantly clear how destructive this dialectic of progress is.

Another difficulty in writing about the future, which Döblin does not entirely avoid, is that of parochialism. Novels ostensibly set in the future tend to be really about the present. Thus Anthony Burgess's *The Wanting Seed* (1962), set several centuries in the future when Greater London is bounded by the sea to south and east, is obviously about Britain in the early 1960s with high-rise flats and Commonwealth immigration. This need not matter if the novelist intends only to provide a satirical reflection on his own times; but since the future offers such a challenge to the imagination, it is a pity if a novel set in the future expresses only the parochial concerns of the decade in which it was written. Leo Kreutzer, in a hostile account of *Berge Meere und Giganten*, charges the novel with precisely this shortcoming: "Durch seine hintergründig-politische Problematik erweist sich dieser 'Zukunftsroman' als ebenso eng mit seiner Entstehungszeit verbunden wie Döblins gleichzeitiges naturphilosophisches Spekulieren".[6] To some extent, Döblin's future is indeed a distorted reflection of his present. David Midgley has summed up how much Döblin's future resembles Western Europe around 1920.[7] The "Uralischer Krieg", in which large tracts of Russia are devastated by flames shot from mines, and huge numbers of troops are swept away, suggests the

6 Leo Kreutzer, *Alfred Döblin: Sein Werk bis 1933* (Stuttgart, Berlin, Cologne, Mainz: Kohlhammer, 1970), p. 95.

7 David Midgley, *Writing Weimar: Critical Realism in German Literature, 1918-1933* (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 322-23.

destruction wrought in the First World War, which Döblin observed as a doctor in a military hospital in Alsace. So does the war which later breaks out between Berlin under the consul Marduk and the "Imperium" governed from London and New York. As in the First World War, Marduk is defending Berlin against "England und Amerika" (BMG, p. 261). Food shortages, crowds of refugees, atrocities, paramilitary forces ("Horden"), all suggest post-war Germany; the "Völkerkreis" (BMG, p. 291) suggests the *Völkerbund* or League of Nations. The invention of synthetic food recalls that of substitute foods during the wartime blockade of Germany. And the growth of cities into "Stadtschaften" reflects the enormous expansion of German cities in Döblin's lifetime. In the novel, the "ungeheure Stadtschaft" Hamburg in the twenty-seventh century incorporates Lübeck and Bremen (BMG, p. 229), while Hannover has grown to include Braunschweig, Wolfenbüttel, Hildesheim and Celle (BMG, p. 213).

In all these developments, Döblin extrapolates from his present with enough imagination to avoid the danger of parochialism. Where the novel appears dated is in its concentration on Western Europe. America features only seldom, though the Uralic War includes a naval campaign focusing on the Panama Canal. Disappointingly little is heard of the Indian-Chinese-Japanese civilization, described as one of the two world powers (BMG, p. 49) but rarely in contact with the West, except as its antagonist in the Uralic War. However, much is said about Africa, in a strangely ambivalent way. As Gabriele Sander shows in her chapter (below, pp. 229-44), Africa appears as a source of artistic creativity, almost as the unconscious counterpart of the hyper-conscious, over-technical Europe. Yet Africans are also presented in a manner that invites the epithet "racist". As Western fertility declines, perhaps through contact with radiation, that of African immigrants increases (BMG, p. 20). They provide an underclass of industrial labourers, referred to as "Plattgesichter" (BMG, p. 30). They are sexually attractive to women: Marion Divoise, one of the superwomen of the future, wants sex with a mulatto, yet feels disgust and self-contempt at her "Schändung" by this "Tier" (BMG, p. 169). Interbreeding ("Die afrikanische Durchflutung des europäischen Blutes", BMG, p. 233) gives the Europeans a taste for cannibalism, so that in the war between Hamburg and Berlin, captives are devoured. The suggestion that cannibalism is an acquired and heritable genetic predisposition comes strangely from the trained medical scientist Döblin. His judgement in these passages may have been distorted by resentment against the French deployment of African troops in the War and in the post-war occupation of the Rhineland. Such racism occurs elsewhere in Döblin's writing. In February 1918 he wrote in the *Neue Rundschau*: "Wir versprechen, wir

werden selbst in unseren Reihen, in den Häusern, auf den Straßen diejenigen massakrieren, die nur einen Hauch von Friedensgesinnung dann äußern. Uns wird kein Hunger schlapp machen; das triumphierende Gesicht der Welschen, das Gejauchz der Senegalneger, die man gegen uns aufbietet, die heiseren Rufe der Briten halten uns bei Besinnung".[8]

Another difficulty in writing about the future, which again Döblin does not entirely solve, is the lack of individual human interest. Opinions differ about the success with which Döblin has woven individual lives into his narrative. There is certainly some interest in the male bond between Marduk and Jonathan Hatton, and in the erotic contest of wills between Marduk and the powerful Marion Divoise, "diesen Kampf des Mannstieres und Weibstieres" as Döblin called it in a letter of 25 August 1922 to Efraim Frisch (Br I, p. 122). Reading about the volcanic passions of these supermen and superwomen, however, I must confess to feeling like the young man in Thomas Mann's *Beim Propheten* who attends a reading from the apocalyptic tirades of the prophet Daniel and afterwards wonders: "Was fehlt? Vielleicht das Menschliche? Ein wenig Gefühl, Sehnsucht, Liebe? Aber das ist eine vollständig improvisierte Hypothese …".[9]

If these episodes fail to command entire interest, however, it is not just because of the difficulty we may have in relating to the raging passions of Döblin's characters; there is also a problem of genre. Fiction that invites us to contemplate the remote past or the remote future cannot accommodate the actions of plausible characters without undoing the effect of temporal distance that it strives to create. If we look down the vistas of the future, and discover at the end of them individuals like ourselves, we feel cheated; while if we discover individuals unlike ourselves, we cannot relate to them. There are two ways round this. One

8 SPG, p. 38. Note also the obsessive use of the word "Nigger" in Döblin's review of Eugene O'Neill's play *The Emperor Jones*, KS II, pp. 352-56, published on 13 January 1924. The hypersexuality ascribed to the Africans recalls their portrayal in Filippo Marinetti's Futurist novel *Mafarka le futuriste*, to which Döblin refers in *Reform des Romans* (1919): SÄPL, p. 137. These racist slurs are notably absent from the science-fiction thriller by Hans Dominik, *Atlantis* (Leipzig: Scherl, 1925), which in other respects resembles *Berge Meere und Giganten* so closely as to arouse the suspicion of instant plagiarism. In 2002, the Emperor of Central Africa has discovered an inexhaustible supply of carbide deep under the Sahara; this source of energy will enable him to end the dominance of the white race, so a heroic German engineer forestalls such a catastrophe by blowing up the mine. Though presented as a danger to Europe, the Emperor is treated with respect as a "black Napoleon", and the villain of the story is an American entrepreneur who, by setting off explosions along the Panama Canal, intends to fuse the Atlantic with the Pacific, thus diverting the Gulf Stream and causing Northern Europe to freeze over. Döblin's and Dominik's novels are compared by Volker Klotz in his "Nachwort" to *Berge Meere und Giganten* (Olten and Freiburg i.Br.: Walter, 1977), pp. 515-39 (pp. 525-32).

9 Thomas Mann, "Beim Propheten", in *Gesammelte Werke*, 13 vols. (Frankfurt am Main: Fischer, 1974), VIII, p. 370.

is to make individuals symbolic, as Döblin successfully does with Kylin, Venaska and Diuwa in the last section of the novel, where a symbolic reconciliation between humanity and nature is adumbrated. The other is to avoid individuals altogether. This is the choice generally made in science fiction, where characters, even if they have names, are merely instruments to present us with a hypothesis concerning the effects of technical change. The unnamed narrator in Wells's *The War of the Worlds*, for example, is of no interest in his own right; he merely typifies a civilized man who returns to savagery when the civilization that has supported him collapses. When Döblin imagines the sociological developments of the future, he has no need to anchor them to individual experiences. For example, we are told briefly and in general terms how a few centuries hence the family declines and women, who are stronger and more brutal than men, form "Frauenbünde" and regulate the production and upbringing of children (BMG, p. 79). They are intent on changing women's capacity for child-bearing from a weakness into a strength, and they realize that their control of childbirth, and hence of the population, is a powerful weapon against men. Indeed they are considering the possibility of exterminating the male sex, apart from the small number required for breeding purposes, when a flood of new inventions puts an end to their plans by bringing about the Uralic War and its consequences. All this is fascinating, and has no need to be embodied in a story about individuals. Döblin was anxious to avoid the merely personal concerns which in his view had no place in epic. "Ich bin ein Feind des Persönlichen. Es ist nichts als Schwindel und Lyrik damit. Zum Epischen taugen Einzelpersonen und ihre sogenannten Schicksale nicht" (SLW, p. 56).

The central achievement of this book, I would want to argue, is its relegation of human life to the sidelines and its concentration on the poetry of fact. This is consistent with Döblin's attacks on an outworn, merely bookish humanism ("die scholastisch-humanistische Schulbildung", SÄPL, p. 169), his disapproval of psychology, and his desire to escape from merely human concerns: "Die Erde muß wieder dampfen. Los vom Menschen!" (SÄPL, p. 123). The factual imagination and the poetry of science abound in the two central chapters, the first that Döblin wrote, recounting how the technocrats of the future harness the volcanic fires of Iceland to melt the ice of Greenland and thus create a new continent for humanity to inhabit – an enterprise which of course goes horribly wrong.

As a sample of Döblin's poetry of scientific fact, we may consider this passage from early in the "Island" chapter. The vulcanologists' fleet is assembling at the Shetland Islands. Döblin begins with an evocation of geology by describing the North Atlantic sea-bed:

> Das atlantische Wasser schwemmte zwischen den langgezogenen Küsten Amerikas und denen der östlichen Kontinente. In die ungeheure Spalte zwischen den auseinandergezerrten Erden warf es seine flüssigen Massen. Die Gneisgebirge von Kanada und Labrador jenseits waren gelöst von den schottischen Bergen. Zerfetzt zerbröckelt standen die Inseln an der schottischen Spitze, Shetland und Orkney. Hundert Inseln die Shetlands. Sie stiegen aus dem bleiernen rollenden Wasser auf der unterirdischen Scholle auf, die die irische Erde, das gebirgebestandene englische Hochland, die Ebenen des Südens trug. Nach den Shetlands nahmen die Schiffe der westlichen Stadtreiche ihren Kurs. (BMG, p. 365)

This piece of writing shows its anti-humanist or post-humanist character by its remoteness from any imaginable human viewpoint. Nobody is actually looking at the North Atlantic; we are not invited to share the standpoint of any conceivable spectator. The sheer expanse that Döblin evokes between the continents is too vast for the eye to command. Instead, agency is transferred from humanity to natural forces: the water of the Atlantic, actively pouring through its channels, is itself the subject of the first two sentences. The third collapses the present into the remote past by evoking the process of continental drift in which Canada separated from Scotland. The Shetlands are then seen, not in relation to a human observer, but in relation to the geological substrate on which they stand, along with the rest of the British Isles. Only then does Döblin give us a more manageable perspective by guiding our gaze over Ireland and Northern and Southern England, though he still asks us to imagine them in geological, not human terms. Physical geography, rather than human geography, governs the factual imagination of these chapters. Finally we home in on the vulcanologists' fleet as it heads for the Shetlands, though Döblin retains a sense of huge dimensions by reminding us that the fleet comes from all the city-states of the West.

The poetry of geology is again evoked in the descriptions of the basalt bed of the Atlantic, the Icelandic volcanoes, and also, near the beginning of the book, the Tibesti plateau in the Sahara and, at the start of the last book, the landscape of south-western France. By celebrating the poetry of geology, Döblin places himself at the furthest possible remove from the humanism he repudiated. In annexing geology for the imagination, he has such unlikely predecessors as Annette von Droste-Hülshoff in her poem "Die Mergelgrube" and Alfred Tennyson in *In Memoriam*: both responded with a mixture of excitement and apprehension to the new geology and its drastically revised estimate of the age of the earth.[10] And he joins hands

10 See Ritchie Robertson, "Faith and Fossils: Annette von Droste-Hülshoff's Poem 'Die Mergelgrube'", in *Das schwierige 19. Jahrhundert: Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998,* ed. by Jürgen Barkhoff, Gilbert J. Carr and Roger Paulin (Tübingen: Niemeyer, 2000), pp. 345-54.

unwittingly with a near-contemporary, the Scottish poet Hugh MacDiarmid (the pseudonym of C. M. Grieve). Grieve was persuaded in the 1930s to move to the Shetlands by friends who hoped that isolation would help him to overcome his drink problem. It did at least produce two remarkable geological poems, "On a Raised Beach" and "Stony Limits", which seek to extend the range of the imagination by including technical scientific vocabulary. The former begins:

> All is lithogenesis – or lochia,
> Carpolite fruit of the forbidden tree,
> Stones blacker than any in the Caaba,
> Cream-coloured caen-stone, chatoyant pieces,
> Celadon and corbeau, bistre and beige
> Glaucous, hoar, enfouldered, cyathiform,
> Making mere faculae of the sun and moon […][11]

This is less formidable than it looks. A little work with the *Shorter Oxford Dictionary* will explain the technical terms. But as one assimilates them, one comes to appreciate a form of writing with the minimum of familiar emotional associations. This again is post-humanist writing. It invites us to apprehend the world in a neutral, factual manner, and to accept that "all is lithogenesis", i.e. that the emergence of stone is the primal event from which everything else follows and which relativizes everything else. The second and third lines convey economically that central symbols of Christianity, Judaism and Islam are mere by-products of geology. Human life, as we experience it, comes to seem a mere insignificant disturbance on the unimaginably ancient bedrock of the world.

The masterpiece of Döblin's scientific imagination is the virtuoso passage, published separately in 1925 as *Der Erdball*, which describes the magma at the earth's core and then the layout of the land-masses:

> Breit besetzt der Leib Asiens die nördliche Hälfte der Erde, mit einhundertvierundsechzig Längengraden und siebenundachtzig Breitengraden. Mit Gondwana, Angara, der Scholle Chinas hat es sich über den Spiegel der großen Ozeane erhoben, seine Seen ließ es versickern. Sein Rückgrat ist der Altai, das Massiv des Himalaya vom Chingan nach Pamir, vom Karakorum bis Bhutan und zur Krümmung des Dihong. Die kaspische und uralische Senkung hat das Meer verlassen; sie saugt den Ural und die Wolga an, schlammt sich mit ihnen voll. Gletscher bedecken den Kuenlun. Umrandet von den Schneegebirgen sind die östlichen Sandwüsten, das Tibet der Jaks, die grünen Hugel und Lößflächen Chinas, mandschurische Wiesen. (BMG, p. 369)

This evocation of the vastness of Asia, of which I have quoted only part, challenges comparison with the epic tradition which Döblin wanted to

---

11 Hugh MacDiarmid, *Complete Poems 1920-1976*, ed. by Michael Grieve and W. R. Aitken, 2 vols. (London: Martin Brian & O'Keeffe, 1978), I, p. 422.

rejoin. It may, for example, recall the geographical digressions of which Milton is so fond in *Paradise Lost*, and which continually remind us that the fate of the entire human race, eventually to be scattered over the terrestrial globe, is at stake. But a closer parallel would be with Melville's epic novel *Moby Dick*. Captain Ahab's quest for the white whale – itself a combat between Promethean humanity and nature – takes his ship, the Pequod, over much of the world's oceans. Setting out from Nantucket, the whalers sail down the Atlantic and spend some time south of the Cape of Good Hope before crossing the Indian Ocean, where they pass a great armada of sperm-whales at the straits separating Sumatra from Java. Ahab intends to head past the Philippines to the coast of Japan, where sperm whales gather, and then to descend to the equatorial zone of the Pacific, where he does indeed encounter Moby Dick.[12] Melville evokes the vastness of the world's oceans with a global sweep surpassed only by Döblin.

Moreover, Döblin goes beyond the human in evoking an epic conflict between the elements of fire and water, when the heat released from the Icelandic volcanoes meets the North Atlantic (BMG, pp. 479-83). Here again he recalls Melville, where Ahab is associated with fire, not only by the repeated references to Prometheus but also by the presence aboard the Pequod of the Parsee fire-worshipper Fedallah, and is in conflict with the element of water whose greatest inhabitant is the white whale.

All these passages in Döblin are based on careful study of topographical and geological works, mostly done with great intensity in a four-week period early in 1922 which Döblin took off from his medical practice in order to press on with the Iceland and Greenland chapters of his opus. "Ich zeichnete Spezialkarten von Island, trieb Vulkan- und Erdbebenkunde. Es ging rasch ins Geologische und Mineralogisch-petrographische" (SLW, p. 53). The geography of Iceland is handled with particular care. Döblin's scientists concentrate their efforts on the desolate north-east of the island, beginning with the volcanoes Krabla and Leirhukr, then moving down to the central wasteland called Odadahraun which Döblin correctly translates as "Wüste der Missetaten" (so named because outlaws used to hide out there), and finally attacking the major volcano Hekla. If, as I did while reading it, you have a map of Iceland beside you, you can follow their movements with precision. What Döblin called "Tatsachenphantasie" is remarkably faithful to fact.

There are, nevertheless, a few curious deviations. As the vulcanologists sail northwards from the Shetlands, Döblin revels in what must seem the islands' exotic names:

---

12 Herman Melville, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, The Library of America (New York: Viking, 1983), p. 1200.

> Da ließen die zweihundert ersten Fahrzeuge den sechzigsten Meridian, die steilen Abhänge des Sumburgh Head. Nach einer Stunde verschwand der Gipfel des Ronas auf Mainland. Das Surren und Schwirren der letzten Vogelberge verklang. Hinter ihnen lagen Muckle Roe und Foula, die zackigen Inseln Yell Haskosea Samphrey Fetlar Uyea Unst (BMG, p. 366).

These names are correct, but in the first edition they were travestied. Sumburgh Head was "Simburg Haad", Muckle Roe and Foula became "Munkle Roon und Toul", and the last three names were changed to "Fellar Uya Umst".[13] The faulty versions survived in the edition published in 1977 by the Walter-Verlag, which admitted to following the first edition, except that another mistake was introduced: Yell, originally spelt correctly, acquired an intrusive h ("Yhell"). In Gabriele Sander's edition these mistakes, and a few others, have been silently corrected. Presumably the original mistakes can be attributed to a mixture of inaccurate transcription, faulty printing, and careless proof-reading. It has sometimes been a matter of controversy whether factual mistakes in fiction should be silently amended by editors. Max Brod, for example, corrected Kafka's spelling "Oklahama" to "Oklahoma". By doing so he obscured the intriguing link with a picture in one of Kafka's sources showing a black being lynched and captioned "Idyll in Oklahama".[14] Generally, therefore, one should be cautious. But in Döblin's case, given his acknowledged respect for fact and the extreme ease with which unfamiliar names can be mangled by printers, it was right to amend the toponymic errors. The value Döblin placed on accuracy is apparent from the letter he wrote on 1 September 1923 to the nature poet Wilhelm Lehmann about his book:

> Und ich glaube, daß Sie, der Naturfreund, an diesem 'Sang' an die große Natur Freude haben werden. In mir habe ich diesen Hang zu der ausgebreiteten stummen organischen und anorganischen Natur erst seit ein paar Jahren bemerkt, entdeckt; der Hang führt mich stark in mystische Gefilde, aber man bändigt es immer wieder mit der Exaktheit (Br I, pp. 123-24).

Here Döblin is extending to the non-human world the ideal of factual precision imported into fiction by Naturalism.

Not all the novel, of course, is controlled by scientific precision. There does seem to be some scientific basis to the method by which Döblin imagines his vulcanologists extracting the volcanic fires of Iceland: they store the energy in tourmaline veils, and, as Gabriele Sander notes (BMG, pp. 744-45), Döblin knew about the electromagnetic properties of tourmaline, a mineral compound containing aluminium, which when heated divides into positive and negative electric poles. When they have

---

13 See Döblin, *Berge Meere und Giganten: Roman* (Berlin: Fischer, 1924), p. 342.

14 See Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater* (Munich: Winkler, 1976), p. 156.

surrounded Greenland with a ring of ships and cast the tourmaline over the ice-cap in nets, however, the novel moves from science fiction to science fantasy. Not only does Greenland split in two, but the heat rapidly transforms it into a prehistoric, Cretaceous or Jurassic landscape with a population of dinosaurs, among which we can recognize the triceratops and the pterodactyl. These monsters then attack northern Europe, and in defence the ruling elites turn some of their members into giants which, placed strategically on various Scottish mountains, attract and destroy the dinosaurs. The scientists' experiments apparently enable them to change their shape at will, so that one of them, Kuraggara (formerly Mrs Macfarlane), turns herself first into a bat and then into a kangaroo. Here Döblin's imagination risks declining into whimsy.

At its best, Döblin's "Tatsachenphantasie" breaks with the narrowly bookish classical humanism that he deplored and succeeds in making the truths of natural science available to the imagination. His achievement can be placed alongside Thomas Mann's presentation of medical and biological data in *Der Zauberberg* and Robert Musil's attempt to combine precision and soul ("Genauigkeit und Seele") in *Der Mann ohne Eigenschaften*.[15] But with Mann we have to differentiate. Although Mann integrates scientific knowledge into *Der Zauberberg*, he is relatively conservative in the kind of aesthetic response he seeks from the reader. He does take Hans Castorp to the verge of the non-human world. The situation of the Berghof, 6000 feet above the "Flachland", permits detachment from ordinary human concerns, as does the seven-year holiday from life that Castorp takes as a presumed invalid. The chapter "Schnee" takes him into a non-human landscape in which he cannot orient himself. His illness also gives him a new, medical perpective on his body. But the information about physiology and biology that Castorp absorbs on his balcony is presented in an aesthetically enjoyable style and thus drawn back into a traditional humanism that assigns primacy to words over things. *Doktor Faustus* marks a step forward: the humanism professed by Zeitblom is narrowly bookish and pedantic, with an explicit distaste for the revelations of modern science, whereas the post-humanist Leverkühn teases Zeitblom by claiming to have made journeys into space and to the depths of the sea, and expresses his response to the vast non-human cosmos in his composition "Die Wunder des Alls".[16] The novel holds the balance between Zeitblom's timorous adherence to an arguably outworn humanism and Leverkühn's attraction to the non-human which suggests a

15 Robert Musil, *Gesammelte Werke*, ed. by Adolf Frisé, 9 vols. (Reinbek: Rowohlt, 1978), II, p. 583.

16 On Mann's use of science, see Malte Herwig, *Bildungsbürger auf Abwegen: Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns* (Frankfurt am Main: Klostermann, 2004).

disturbing affinity with the sheer inhumanity espoused by the Nazis and by their fellow-travellers such as the intellectuals of the Kridwiss circle.

As a more recent example of post-humanist fiction, Peter Høeg's *Miss Smilla's Feeling for Snow* offers itself, especially as, like Döblin's novel, it centres on an expedition to Greenland.[17] Its protagonist and narrator, Smilla Jaspersen, is the daughter of a Dane and a Greenlander (Eskimo or Inuit), who lives in Copenhagen and has a scientific training; she has written among other things a compendium for students entitled *Main Characteristics of the Glacial Morphology of North Greenland*. Suspicious about the activities of the Danish Cryolite Corporation, she manages to smuggle herself aboard a ship that it is sending to Greenland. The purpose of the voyage, it turns out, is to retrieve a meteorite that landed some 65 million years ago on an island off the west coast of Greenland. Why this meteorite is so valuable, and so dangerous, emerges only at the end of the novel. Along the way we learn much about the history and sociology of the Greenlanders, about neo-catastrophe theory which postulates that major changes in the biology of the earth may be due to catastrophes such as meteor contact, about glaciation, pack-ice, and much else to do with the Arctic.

The novel is not anti-humanist in the sense of being hostile or indifferent to emotion. Smilla Jaspersen is angry at the hardships suffered by Greenlanders in Danish society, and it is the unexplained death of a Greenlander child that sets her on the investigation which ultimately leads her to the mystery concealed on the coast of Greenland. But she is also a person who fits uneasily into society; she has been expelled from many institutions; and though she has a lover, she usually refers to him simply as "the mechanic" rather than by name. This detachment from conventional human concerns goes with Smilla's dedication to science. The novel is remarkable because it incorporates scientific information so smoothly into its narrative and because it admits us to a consciousness which is certainly not unemotional but for which things are important and interesting alongside people. Thus it marks a move away from humanism, certainly not towards inhumanity, but towards a cooler, more detached view of the world.

Such detachment implies a reassessment of man's place in the world. The novels by Döblin and Høeg remind us that man is not the centre of a divine cosmos but simply a phenomenon, an unruly and destructive one, within the unimaginably larger system of nature. Both evoke the possibility that human life may be destroyed, either by man's damaging

17 Peter Høeg, *Miss Smilla's Feeling for Snow*, tr. by F. David (London: Harvill, 1993); first published as *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne* (Copenhagen: Rosinante/Munksgaard, 1993).

effect on his environment, or as the by-product of a cosmic accident. Döblin's novel about man's technological assault on the Arctic inevitably reminds us of the present-day effects of technical civilization on the polar ice-caps and on the natural environment generally.[18] It prompts the reflection that although we sometimes talk casually or saving or destroying the planet, we cannot destroy the planet, though we can destroy the prospects of a viable life for our grandchildren. Even, or especially, if humanity should be swept away, the planet itself will be regenerated. A fine passage describes how the Russian steppe, twenty-five years after the devastation of the Uralic War, is being regenerated by the forces of nature:

> Zerstreute Menschenherden schoben sich über die öden Flächen der Kontinente. Ein besonderes trübes Verlangen trieb Massen aus gestopft vollen Stadtschaften nach Osten in die russische verwüstete Ebene. […] Die weite Tiefebene hauchte nicht mehr Gas. Regen Wind Schnee Sonne hatten lange Jahre gearbeitet. Über einem abenteuerlich dünn übergrünten Friedhof fuhren und gingen sie. Gerste Roggen wuchs in wilden Halmen. In das verstümmelte Riesengebiet, das von Wassern sprudelte, über das der Wolgastrom der Don Dnjepr ausgekentert war, waren Pflanzenkeime, leicht schlafende Wesen, den Menschen und Tieren vorausgeeilt. Pilze, kurze stämmige Boviste und Erdsterne hatten sich an den südlichen Flußmündungen, and den Meeren und Sümpfen geöffnet, Herbststürme trugen die leichten Kugeln in das wüste nördliche Land, streuten ihr Sporenpulver auf den losen nackten Boden. (BMG, pp. 227-28)

This passage stands out by its quietness. Avoiding the Expressionist violence Döblin usually favours, it focuses on the tiny details, the seeds and spores, that are bringing the devastated steppe back to life. Instead of clashes among the elements, we have here the steady processes of growth and renewal which appeal equally to the factual imagination and are equally outside the limits of human control.

18 As I write, news comes that the melting of the Greenland ice sheet has produced a new island, previously connected by ice to the east coast of Greenland, but now a distinct piece of land: *Independent*, 24 April 2007.

„Der uralte noch immer traumverlorene Erdteil“: Die Afrika-Thematik in Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten*

GABRIELE SANDER

Africa has a central thematic role in Döblin's futuristic novel *Berge Meere und Giganten* (1924). This places Döblin among the first avant-garde authors to have discovered and portrayed the continent in their prose works, and to have done so with an astonishing thematic range, beyond the popular genres of the adventure novel and the novel of discovery. In equal measure, Döblin both prophesied how politically explosive globalisation would become in a post-colonial world, and perceived the enrichment that might be gained from African literature and culture. This chapter establishes his place in the early twentieth-century discourse on exoticism and traces the source texts used in *Berge Meere und Giganten*. These include classical travelogues, a variety of ethnographic works on African countries, and collections of African myths and songs.

In Alfred Döblins Zukunftsroman *Berge Meere und Giganten* (1924) spielt die Afrika-Thematik eine zentrale Rolle. Damit gehört Döblin zu den ersten Autoren der literarischen Avantgarde, die dieses Thema für sich entdeckten und in erstaunlicher Bandbreite episch darstellten, und zwar außerhalb des populären Genres Abenteuer- und Entdeckerroman. Ebenso visionär wie Döblin im Roman die politische Brisanz der Globalisierung unter postkolonialen Vorzeichen in Szene setzte, so hellsichtig erkannte er das bereichernde Potenzial afrikanischer Kultur und Literatur. Vom Exotismus-Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts ausgehend, deckt der Beitrag die in den Roman eingeflossenen Quellentexte auf, darunter klassische Reiseberichte, diverse ethnographische Darstellungen afrikanischer Länder und Völker sowie literarische Sammlungen afrikanischer Lieder und Mythen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entdeckte die Avantgarde bekanntlich den Reichtum außereuropäischer Kulturen und empfing von diesen starke Impulse. 1915 publizierte Carl Einstein unter dem Titel *Negerplastik* eine beeindruckende Auswahl afrikanischer Masken, Figuren und Kultgegenstände[1] und trug damit zu einer neuen Wertschätzung dieser zuvor meist

1 Carl Einstein, *Negerplastik* (Leipzig: Verlag der Weißen Bücher, 1915; 2. Aufl. München: Kurt Wolff, 1920).

als primitiv stigmatisierten Skulpturen bei. In seiner Einleitung arbeitete er deren Kunstcharakter heraus, betonte dabei jedoch auch die mythisch-religiöse Bedeutung der Objekte. Die Begegnung mit den vielfach hochgradig abstrakten exotischen Plastiken hatte bei zahlreichen bildenden Künstlern schon einige Jahre früher stattgefunden und deutliche Spuren hinterlassen, vor allem bei den Kubisten wie Picasso und den Expressionisten wie Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff u. a. Der neue, staunende Blick auf die kulturelle Vielfalt der kolonialisierten Völker verband sich bei vielen Künstlern mit einem kritischen Unbehagen an der imperialistisch-chauvinistischen Politik der europäischen Staaten. Die Orientierung an ästhetischen Ausdrucksformen Afrikas oder der Südsee-Inseln und deren Nutzung „als Modelle für eine neue europäische Kunst" geschah daher zweifellos auch „in provokatorischer Absicht".[2] Bei der veränderten Wahrnehmung außereuropäischer Kulturen wurden jedoch aufgrund der eurozentrischen Perspektive zumeist die ethnischen Differenzen nivelliert, und überhaupt waren selbst in intellektuellen und Künstlerkreisen nicht selten problematische Motive mit im Spiel – von der voyeuristischen Lust am Exotisch-Folkloristischen bishin zur Verklärung der sogenannten ‚Naturvölker' als von zivilisatorischen Deformationen freie Ethnien. In der Folgezeit entwickelte sich über die Avantgarde-Zirkel hinaus sogar eine regelrechte Afrika-Mode, die in den zwanziger Jahren die Unterhaltungsbranche erreichte: So wurden vor allem die ‚Negermusik' und ‚Negertänze' – damals noch unbekümmert verwendete Vokabeln – in breiten Schichten populär.[3]

Auch Alfred Döblin, immer offen für Anregungen und bereit zu Brückenschlägen und Grenzüberschreitungen, zeigte schon in der Vorkriegszeit ein lebhaftes anthropologisches Interesse an fremden Kulturen und beobachtete gleichzeitig mit zunehmendem Argwohn die spätwilhelminische Kolonialpolitik. Nach eigenem Bekunden besuchte er häufig das Berliner Museum für Völkerkunde, beschäftigte sich im Zusammenhang mehrerer Romanprojekte intensiv mit den dort präsentierten kolonialen Kultur-Importen und las zeitlebens gerne Expeditions- und Reiseberichte

2 Michael Hofmann, „Avantgarde, kulturelle Differenz und europäischer Blick. Carl Einsteins Analyse der afrikanischen Kunst und Döblins Romanpoetik", in *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. von Hartmut Eggert und Gabriele Prauß (Bern u. a.: Lang, 2003), S. 63-76 (S. 65).

3 Vgl. die entsprechenden Einträge bei Joachim Schultz, *Wild, irre & rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940* (Gießen: Anabas, 1995). Zu den bekannteren literarischen Werken über Afrika gehören u. a. Hans Paasches kolonialkritische (fiktive) *Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschland. Geschildert in Briefen Lukanga Mukaras an den König Ruoma von Kitara* (1912/13) und René Marans „echter Negerroman" *Batouala* (frz. 1921, *Batuala*, dt. Übersetzung von Claire Goll, 1922).

über ferne Länder. Darüber hinaus nahm er stets regen Anteil an neuen Kunstströmungen, gerade auch außerhalb der Literatur, und suchte nach dem ganz Anderen, nach alternativen Lebens-, Denk- und Ausdrucksformen. So ist davon auszugehen, dass Döblin den ethnographischen Diskurs aufmerksam verfolgte und vieldiskutierte Publikationen wie die des Schriftstellerkollegen Carl Einstein zur Kenntnis nahm, zumal er ihn durch Begegnungen im Café des Westens auch persönlich kannte.[4] Einstein war seit 1914 Mitglied der „Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“[5] und bemühte sich, auch der afrikanischen Poesie im deutschen Sprachraum Gehör zu verschaffen. 1916 präsentierte er in der Zeitschrift *Die Aktion* Nachdichtungen unter dem Titel „Drei Negerlieder“, 1917 dann in *Marsyas* eine ebenfalls unkommentierte Auswahl von „Negermythen. Bakuba-Legenden“.[6] 1921 gab er einen weiteren Band mit *Afrikanischer Plastik*[7] und einem begleitenden Essay heraus. Ob Döblin diese Publikationen rezipiert hat, lässt sich zwar nicht belegen, dokumentiert ist aber die Beschäftigung mit vergleichbaren Bildbänden, z. B. mit Wilhelm Hausensteins reich illustriertem Buch *Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerei exotischer Völker*, das er gleich nach Erscheinen in einem Essay vom Januar 1922 begeistert besprach[8] – also während der Arbeit an *Berge Meere und Giganten*. Bekannt waren Döblin auch die Prosaskizzen *Ashantee*,[9] die Peter Altenberg über das 1896 im Wiener Tiergarten in einer Völkerschau präsentierte Aschantidorf von der Goldküste geschrieben hatte. In einem unter dem Pseudonym Linke Poot veröffentlichten Artikel vom August 1920 nimmt er explizit auf diesen Text Bezug (SPG, S. 172).

In der Vorkriegszeit hatte sich Döblins Neugier auf fremde Kulturen jedoch zunächst nicht auf Afrika, sondern auf Ostasien gerichtet. Für seinen „chinesischen Roman“ *Die drei Sprünge des Wang-lun* vertiefte er sich monatelang in Bücher über die chinesische Geschichte, Kultur, Religion

---

4 Vgl. Klaus H. Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde* (Tübingen: Niemeyer, 1994), S. 272 und 450.

5 Vgl. Ira Lorf, *Maskenspiele. Wissen und kulturelle Muster in Alfred Döblins Romanen „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine“ und „Die drei Sprünge des Wang-lun“* (Bielefeld: Aisthesis, 1999), S. 96-97.

6 Vgl. dazu den Beitrag von Oliver Simons, „Schwarze Dichtung erobert Europa. 1916: Carl Einsteins *Afrikanische Legenden*“, in *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, hrsg. von Alexander Honold u. Klaus R. Scherpe (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004), S. 481-87.

7 Carl Einstein, *Afrikanische Plastik* (Berlin: Wasmuth, 1921).

8 Wilhelm Hausenstein, *Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerei exotischer Völker* (München: Piper, 1922 [1921]). Döblins Besprechung erschien unter dem Titel *Expressionismus, Altertumskunde und Fräulein Adonis* im *Prager Tagblatt* vom 19. Januar 1922, wiederabgedruckt in KS II, S. 18-22, hier S. 18-19.

9 Peter Altenberg, *Ashantee* (Berlin: Fischer, 1897).

und speziell über das Sektenwesen, um durch intensive Lektüre „Milieusicherheit“[10] zu erlangen. Der Roman lässt sich zwar der Exotismusliteratur zurechnen, doch ist er in seiner ästhetischen Neuartigkeit und der Verarbeitung von Krisensymptomen der zivilisatorischen Moderne zweifelsohne ein Werk der europäischen Avantgarde, denn Döblin nutzt die chinesische Kulisse zur Inszenierung zeitgenössischer „Identitätsprobleme“.[11] Mit dem *Wang-lun*, der für ihn die Bedeutung eines künstlerischen „Dammbruch[s]“ hatte (SLW, S. 36), erprobte er erstmals eine Arbeitstechnik, die er dann für fast alle nachfolgenden Romane beibehielt. Mit Hilfe von teilweise alphabetisch angeordneten Exzerpten aus Büchern über China und Tibet schuf er sich einen Wissensspeicher, auf den er während der Niederschrift jederzeit zugreifen konnte.[12] Die hier erstmals in großem Umfang praktizierte Verarbeitung von Ethnographica bildet von nun an eine Konstante in Döblins Erzähltexten bis in die Exilzeit hinein; zu nennen sind vor allem *Berge Meere und Giganten*, das ‚indische‘ Epos *Manas*, die *Babylonische Wandrung* und die Amazonas-Trilogie (*Das Land ohne Tod*). Ethnographische Wissensbestände begegnen erstaunlicherweise sogar in seinem kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs geschriebenen ersten „Berliner Roman“ *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, und sie spielen darin „eine entscheidende Rolle für die Sinnkonstitution“.[13] Dies hat Ira Lorf an der teils afrikanisch, teils indianisch inspirierten Kostümfest-Szene (WK, S. 279-97), nachgewiesen, für die Döblin in synkretistischer Manier Beschreibungselemente aus verschiedenen „Urwalddokumente[n]“ mischte – ein Terminus, der sich in der handschriftlichen Version des Romans findet.[14]

Obwohl im zuvor entstandenen *Wang-lun* einige Erzählsequenzen in der Provinz Schantung und der Hauptstadt Tsinanfu spielen, wird zur damaligen deutschen Kolonie Kiautschou keine Brücke geschlagen – diese Assoziation überlässt der Autor der Phantasie seiner Leserschaft.[15] Dagegen arbeitet Döblin in jener *Wadzek*-Szene explizit „mit Kamerun als kolonialem Bezugsraum“[16] und inszeniert ein groteskes Spiel mit ethnographischen Versatzstücken – nach dem Motto: „Hier war echter Urwald“

10 Döblin an Martin Buber, 13.10.1912: Br I, S. 58.

11 Lorf (wie Anm. 5), S. 100.

12 Vgl. die Abbildungen und Exponattexte zum *Wang-lun* von Gabriele Sander in dem Ausstellungskatalog *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, hrsg. vom Deutschen Literaturarchiv Marbach, Marbacher Kataloge, 61 (Marbach, 2007), S. 87-88, 91-92 und 99/101.

13 Lorf (wie Anm. 5), S. 101.

14 Zitiert bei Lorf (wie Anm. 5), S. 160.

15 Vgl. aber den Aufsatz *Reims* vom Dezember 1914 in SPG, S. 17-25, vor allem S. 23-24.

16 Lorf (wie Anm. 5), S. 103. Vgl. WK, S. 287.

(WK, S. 289).[17] Die bei einer ausgelassenen Geburtstagsfeier als „Negerinnen" (WK, S. 285) geschminkten und kostümierten drei Frauen mutieren unter Alkoholeinfluss in animalisch-triebhafte „Monstra" (WK, S. 282), die in der zu einer Strohmiete verwandelten Wohnung bizarre Initiations-, Tanz- und Bestattungsrituale vollziehen. „Man aß und wirtschaftete kannibalisch" (WK, S. 284), heißt es in satirischer Zuspitzung. Damit werden auf drastische Weise die Stereotype entlarvt, wie sie sich in einschlägigen völkerkundlichen Darstellungen Farbiger fanden und durch Völkerschauen einem breiten Publikum vorgeführt wurden.[18] Die Maskerade wird zur Demaskierung zeitgenössischer Denk- und Sichtweisen funktionalisiert.[19]

Ganz anders nun der Umgang mit dem Thema Afrika in *Berge Meere und Giganten*. Bei meiner Arbeit an der kritischen, kommentierten Neuedition des Romans, die im Herbst 2006 erschienen ist,[20] hat sich gezeigt, dass Döblin sich hier ein weiteres Mal mit diesem Sujet auseinandergesetzt hat, und zwar so intensiv wie nie zuvor, sowohl was das Studium ethnographischer Literatur angeht als auch die Vielfalt an Szenen und Beschreibungssequenzen, in denen diese Quellen verarbeitet wurden.

Bereits in einer der frühesten Planskizzen findet sich das Stichwort „Ein Neger von der Goldküste" (vgl. SLW, S. 55), dem ursprünglich eine Hauptrolle zugedacht war. In den *Bemerkungen zu „Berge Meere und Giganten"* schreibt Döblin im Rückblick auf die Entstehung des Romans: „Das erste, was ich von dem Buch schrieb, war die Fahrt des Negers Mutumbo, später eingegangen in das ‚Grönland'-Buch […]" (SLW, S. 52). Während die Figur in der ersten zusammenhängenden Niederschrift des Romans noch wechselweise Nuanga oder Nganga genannt wird, erscheint sie im

17 WK, S. 289. Vgl. dazu auch den Aufsatz von Ira Lorf: „‚Hier war echter Urwald'. Zur Verarbeitung ethnographischen Wissens in einem ‚nicht-exotistischen' Text Alfred Döblins", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Paris 1993*, hrsg. von Michel Grunewald (Bern u. a.: Lang, 1995), S. 113-25.

18 Vgl. dazu Volker Mergenthaler, *Völkerschau – Kannibalismus – Fremdenlegion. Zur Ästhetik der Transgression (1897-1936)* (Tübingen: Niemeyer, 2005).

19 Vgl. das Fazit von Ira Lorf: „In der Kostümfestszene ist der Blick auf das Fremde ambivalent: Einerseits bewegt sich Döblin [...] mit seiner kulturchauvinistischen Darstellung Farbiger im Rahmen zeittypischer Denkfiguren und Stereotype. Andererseits werden diese Denkformen [...] im *Wadzek* konterkariert: Es sind hier ja Europäerinnen, die ‚Afrika' *spielen*, ihre dunkle Haut ist nur ‚schwarze Schminke' [...]. Ein Modell, bei dem das Vorführen Farbiger – zum Beispiel bei Völkerschauen – zum Beweis europäischer Überlegenheit dienen soll, wird hier – samt dem zugrundeliegenden Kulturdünkel der weißen Kolonialherren – ad absurdum geführt" (wie Anm. 5, S. 143).

20 Alfred Döblin, *Berge Meere und Giganten*, hrsg. von Gabriele Sander (Düsseldorf: Walter, 2006).

ersten Vorabdruck vom 1. Januar 1922[21] als ein Mulatte namens Bwana Mutumbo. Der Name ist zu übersetzen als „Herr Bauch" im Sinne von Vielfraß und ist auch als Spitzname für einen (kleinen) Despoten gebräuchlich; „tumbo" bedeutet in sehr vielen Bantu-Sprachen „Bauch", das Präfix Mu- ist Namenspartikel für einen Menschen.[22] Woher Döblin den Namen bezog, ist unklar, jedenfalls legte er während der Lektüre diverser Expeditionsberichte Namenskataloge an, auf die er dann bei Bedarf zugreifen konnte. So finden sich im Romankonvolut u. a. mehrspaltige Listen mit „arabischen Namen" und „Negernamen", ohne Angabe der Quellen und Kontexte. Nur einen Bruchteil davon verwendete er dann tatsächlich. Offenbar reizte ihn das besondere Klangprofil der Namen, die ihm geeignet schienen, innerhalb des multikulturellen Romanpersonals die Differenzen der Herkunft und Sprachtradition zu signalisieren. Die Geschichte über jenen mehrfach umgetauften Mutumbo rückte Döblin im Zuge der vielfältigen Umschichtungen einzelner Romanteile weit nach hinten; sie hat in der Druckversion dann nur noch Episodencharakter (BMG, S. 462-67). Dennoch blieb Döblin gewissermaßen auf der afrikanischen Spur, die den gesamten Roman durchzieht.

Das im ersten Satz genannte historische Eckdatum des „Weltkrieg[s]" (BMG, S. 13) bildet das Sprungbrett, von dem aus der Leser flugs in eine von der rasanten Dynamik technischen Fortschritts bestimmte Zukunftswelt katapultiert wird. Die von den „neuen Menschen" entwickelten Maschinen erweisen sich als „Saugapparate, die von Jahrhundert zu Jahrhundert, zuletzt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt intensivere Kraft entfalteten." (BMG, S. 14) Der Stolz der „westlichen Völker" (BMG, S. 13) auf ihren Erfindergeist löst einen grenzüberschreitenden Expansionsdrang aus. Exemplifiziert wird diese technische ‚Missionierung' am afrikanischen Kontinent:

> Auf Afrika richteten die blassen eisengetriebenen Männer und Frauen ihre Augen. Der uralte noch immer traumverlorene Erdteil. Über die blaugrüne Fläche des Mittelmeeres fuhren von Norden her wie Geschosse die Schiffe der weißen Völker. (BMG, S. 15)

Der Vergleich der Schiffe mit Geschossen bereitet suggestiv auf die anschließende Schilderung eines gewaltsamen, heimtückischen Übergriffs vor, der als neuer bzw. postkolonialer Eroberungszug erscheint, allerdings unter veränderten Vorzeichen. Die Beschwörungsformel vom „uralten noch immer traumverlorenen Erdteil" ruft die Bedeutung Afrikas als Wiege der Menschheit ins Gedächtnis und evoziert metaphorisch den

21 Alfred Döblin, „Die Enteisung Grönlands im Jahre 2500. Das Zauberschiff", in *Vossische Zeitung*, 1. Januar 1922, Nr. 1, Morgenausgabe, 4. Beilage, S. 1-2.

22 Diese Informationen verdanke ich dem Afrikanisten Thomas Geider (Köln). Vgl. den Kommentar in BMG, S. 751.

Schwebezustand eines Kontinents zwischen Tradition und Moderne. Bevor die Invasion der Europäer zu Wasser und aus der Luft in Szene gesetzt wird, schaltet der Erzähler eine detailreiche Beschreibung der nordafrikanischen Wüstenregion und ihrer Bewohner ein. Für diese poetische, naturphilosophisch aufgeladene Sequenz nutzte Döblin ein populäres, in bildungsbürgerlichen Schichten weit verbreitetes Standardwerk der Expeditionsliteratur, nämlich den ersten, 1879 eschienenen Band von Gustav Nachtigals dreiteiligem Reisebuch über *Sahărâ und Sûdân*.[23] Während Döblin für den *Wang-lun* und den *Wadzek* überwiegend aktuelle ethnographische Studien heranzog, griff er hier auf ein älteres Werk der deutschen Afrika-Literatur zurück; diese war Anfang der 1920er Jahre bereits hochgradig spezialisiert (es gab mehrere ethnographische Fachzeitschriften) und für einen Laien kaum noch überschaubar, insbesondere die Literatur über die deutschen Kolonien. Über die Gründe für Döblins Auswahl lässt sich nur spekulieren. Vermutlich faszinierte ihn die Vita des 1834 geborenen Forschers, der von Hause aus Arzt war und zur Generation der Pioniere gehörte. Nachtigal bereiste in den 1860er Jahren Algerien und Tunis, durchquerte als einer der ersten Europäer Tibesti, also eben jenes Gebiet, das Döblin in *Berge Meere und Giganten* so eindringlich beschreibt, und erforschte als einer der ersten Bagirmi, Wadai und Dafur. In seinen letzten Lebensjahren ließ er sich politisch instrumentalisieren, wurde 1882 Generalkonsul in Tunis und leitete ab 1884 im Auftrag Bismarcks die Schutzherrschaft des Deutsches Reiches über Togo und Kamerun ein; er starb 1885.

Das von Döblin ausgiebig genutzte Reisebuch Nachtigals über *Sahărâ und Sûdân* erschien rund fünf Jahre vor der Berliner Afrika-Konferenz 1884/85, der sogenannten ‚Kongo-Konferenz', die zwar nicht den Beginn deutscher Kolonialpolitik markierte, aber doch entscheidende Weichenstellungen hin zu einer expansiv-imperialistischen Außenpolitik vornahm.[24] Die Entstehung von Nachtigals Reisebericht in präkolonialer Zeit könnte also ein weiteres Motiv gewesen sein, es als Substrat einer Beschreibung zugrundezulegen, die eben jenen Zustand literarisch fixiert, wie er sich vor dem Verführungakt bzw. Überrumpelungsmanöver seitens der europäischen Eindringlinge darbietet. Döblin setzt die seiner Informationsquelle entnommenen Details – in einer Art kryptischen

23 Gustav Nachtigal, *Sahărâ und Sûdân. Ergebnisse sechsjähriger Reisen in Afrika* (Erster Teil Berlin: Waidmann, 1879; Zweiter Teil Berlin: Waidmann, 1881; Dritter Teil, hrsg. von E. Groddeck, Leipzig: Brockhaus, 1889). Die Verarbeitung dieser Quelle konnte ich schon in meiner Dissertation nachweisen; vgl. Gabriele Sander, *„An die Grenzen des Wirklichen und Möglichen". Studien zu Alfred Döblins Roman „Berge Meere und Giganten"* (Frankfurt am Main u. a.: Lang, 1988), S. 87ff.

24 Vgl. dazu Winfried Speitkamp, *Deutsche Kolonialgeschichte* (Stuttgart: Reclam, 2005), S. 13 und 25ff.

Montage – neu zusammen, um das Bild einer archaischen, von magischer Naturfrömmigkeit geprägten Lebensweise zu formen und als regressive Utopie symbolisch zu überhöhen. Die Darstellung der „mit dem rasenden Wind" lebenden Tedas (BMG, S. 16) und der Tuaregs gleitet jedoch trotz der ‚Zitate' ethnographischer Stereotype keineswegs ins Klischee edler Wilder ab, denn die negativen Eigenschaften der Wüstenbewohner, etwa ihr Misstrauen gegenüber Fremden und ihre Gewaltbereitschaft, werden nicht ausgespart.

Von den „Wunderapparate[n] der Nordleute" und insbesondere ihrer überlegenen Waffentechnik in den Bann gezogen, lösen sich „die schweißdunstenden Männer und Frauen mit den blitzenden und melancholischen Augen" aus ihren Stammesverbänden, bekämpfen sich untereinander und drängen an die „Quellen dieser Kräfte" (BMG, S. 20-21):

> Das Abbröckeln unter der Verlockung der Europäer war nicht zu verhindern. Fessan, die Hammada von Murzuq, das westliche Steinplateau der Wüste leerte sich von den dürren braunen Menschen, die sie gezeugt hatte. Sie schwammen durch die Luft, dienten den weißen Meistern, die Diener einer geheimnisvollen abenteuerlichen Weisheit, eines Zauberwesens waren, das sich in der kalten feuchten Region angesiedelt hatte. Die ernsten Wüstensöhne wurden in die warmen Küstenlandschaften des Mittelmeers, nach Sizilien, Unteritalien, dem Balkan, Spanien geworfen. Viele flohen nach Freiheit verlangend zurück, verkamen, unfähig die alten Sitten zu lieben, die neuen anzunehmen, von den einschmelzenden Resten ihrer Stämme geächtet. (BMG, S. 18-19)

Die ungeheure Migrationswelle erfasst bald darauf den gesamten afrikanischen Kontinent. Im folgenden wird deutlich auf gängige Tauschhandelspraktiken angespielt, wie sie im 19. Jahrhundert zunächst die Entdecker und Missionare der Generation von David Livingstone u. a. beim Vordringen auf afrikanisches Gebiet anwandten, bevor in ihrem Gefolge die Abgesandten europäischer Kolonialmächte erschienen und wertvolle Rohstoffe erbeuteten. Da heißt es:

> Die Massen des Sudan wurden ergriffen, Wangela Aschanti Sokoto Fellata, die vom Kongo Mantema Urua und südlich am Tanganijka. Diesmal gab man ihnen nicht bunte Stoffe Glasperlen, nahm ihnen Kautschuk Elfenbein. […] Es hatte die längste Zeit Buschvölker Akkahs Pygmäen gegeben. Die kaffeebraunen Waldkobolde mit den tiefeingesenkten verkniffenen Augen, den großen Rundköpfen, den affenartigen Fratzen, die gehaßten scheuen Zwerge waren in Kürze von ihren Nachbarn, den Monbuttu, ausgerottet; und wo sie auf der Wanderschaft erschienen, saß man hinter ihnen her, tötete sie. Die gekrümmten Säbelmesser die Lanzen Pfeilspitzen mit Blutrinnen, die Bogen aus Rohr fielen den dunklen Männern zuerst aus der Hand. Es hatte keinen Sinn mit den alten Waffen umzugehen, die Weißen boten stärkere, leicht handliche. Sie brachten nicht nur die Waffen, sondern setzten sich unter die dunklen Männer und Frauen, zeigten, wie man gefährliche Kräfte aus der Luft und Erde holt, wie man sie steigern und anreichern kann. (BMG, S. 19)

Die Aufzählung der Stammesnamen wird in diesem Kontext zu einer Liste untergehender Kulturen. Es folgen andernorts im Roman noch weitere ‚Verlustanzeigen' von Ethnien, die im Zuge der geschilderten Globalisierung und der damit einhergehenden Nivellierung nationaler, kulturgeschichtlicher und sprachlicher Differenzen vom Erdboden verschwinden. Sarkastisch hatte Döblin dieses Phänomen bereits in einer Linke Poot-Glosse vom Mai 1921 kommentiert:

> Die Ethnologen diskutieren die Frage, wie das auffällige Aussterben der Indianer und anderer Wildvölker bei Annäherung von Abendländern zu erklären sei, und finden, daß unter vielen Ursachen die nicht unwichtigste ist: diese Wildvölker verlieren die Lust am Dasein, wo sie aus der Kontinuität geschleudert werden, in der sie lebten und produktiv sein konnten, wo sie alle Dinge, an denen sie hingen, verdrängt und farblos sehen von dem raschen, blitzenden Wesen der Europäer, ihren fremden Apparaten, zu denen man sich bekehren muß, ob man will oder nicht. (DM, S. 121)

Einen Überblick über die Vielfalt afrikanischer Ethnien verschaffte sich Döblin zunächst über allgemeine Nachschlagewerke. Mit höchster Wahrscheinlichkeit benutzte er *Meyers Konversations-Lexikon* in der 6. Auflage (1902-1908) und wohl auch Friedrich Ratzels *Völkerkunde*, deren erster Band *Die Naturvölker Afrikas* präsentiert.[25] Wie sich an wörtlichen Übernahmen nachweisen lässt,[26] hat Döblin für die zitierte Passage ein in mehreren Auflagen erschienenes und in viele Sprachen übersetztes Buch von Georg Schweinfurth herangezogen: *Im Herzen von Afrika*, das zuerst 1874 erschienen war und zahlreiche Auflagen erlebte.[27] Der 1836 in Riga geborene und 1925 in Berlin verstorbene Schweinfurth war promovierter Botaniker. Bekannt wurde er jedoch als Afrika-Reisender, der lange Zeit in Kairo lebte, wo er 1875 die Geographische Gesellschaft gründete. Als einer der ersten Europäer drang er u. a. in die Lebensräume der Akkahs und der Mombutti bzw. Mangbattu vor. Insbesondere diese Teile seines Reiseberichts hat Döblin intensiv studiert und auf höchst individuelle Weise ausgewertet, wie sich noch an einer anderen Passage demonstrieren lässt.

Im Eingangskapitel des Romans wird zunächst im Stil einer Chronik vom „schwallartige[n] Heranwogen unermeßlicher Scharen Farbiger

---

25 Friedrich Ratzel, *Völkerkunde*, 1. Bd.: *Die Naturvölker Afrikas* (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1885); 2. Bd.: *Die Naturvölker Ozeaniens, Amerikas und Asiens* (Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut, 1890); 3. Bd.: *Die Kulturvölker der Alten und Neuen Welt* (Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut, 1890).

26 So etwa die „kaffeebraunen Waldkobolde"; vgl. dazu die Anmerkungen in der Kritischen Ausgabe, BMG, S. 694.

27 Georg Schweinfurth, *Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im zentralen Äquatorial-Afrika während der Jahre 1868-1871. Ein Beitrag zur Entdeckungsgeschichte von Afrika* (Leipzig: Brockhaus, 1874; 3. verb. „Jubiläumsauflage" 1918; 4. Auflage 1922).

und Mischlinge aus den Ländern Afrikas“ (BMG, S. 29) und von der Vermischung dieser „Ströme dunkler grauer schwarzer brauner weißer Menschen“ zu einer „fast gleichförmige[n] Menschenmasse“ (BMG, S. 22) berichtet, dann am Beispiel der Stadtlandschaft Mailand das immer wieder aufbrechende Konfliktpotenzial dieser Massenbewegungen und der ‚clash of civilizations‘ veranschaulicht. In einer längeren Szene wird geschildert, wie eine von farbigen Arbeitern angezettelte Revolte gegen eine Gruppe von Fabrikbesitzern zum Sturz dieses „Herrengeschlecht[s]“ und schließlich sogar zum „Fall Mailands“ (BMG, S. 44) führt. Den Fabrikherren und Senatoren gab Döblin zwar die Namen altehrwürdiger venezianischer Patrizier, doch werden einigen afrikanische Wurzeln zugesprochen (vgl. BMG, S. 30 u. 38). Einer von ihnen heißt Ravano della Carceri; er hatte mit der Erschießung zweier aufsässiger Mulatten „ein warnendes Beispiel“ geben wollen, damit aber bei den „Arbeitermassen“ unkontrollierbare Reaktionen hervorgerufen, die zunächst als „afrikanische Sprünge“ abgetan werden. Auf die Zerstörung seines Direktionssitzes folgen weitere provokante Aktionen. Die Aufständischen singen „ihre Heimatlieder“ und gliedern „sich in Landsmannschaften“. Eine aus zwei Mulatten bestehende Deputation erscheint „im heimatlichen Hemd über dem europäischen Arbeitskittel“ und macht sich gewaltsam „auf den Senatssitzen […] breit“ (BMG, S. 30-31). In der anschließenden Diskussion unter der Machtelite Mailands prallen gegensätzliche Positionen aufeinander. Nicht durchsetzen kann sich Carceri, der resigniert feststellt: „Wer hat nicht ein Tröpfchen Afrika in der Ader. […] In ein zwei Generationen sind wir hops.“ Während er zum Rückzug rät, wollen die anderen vor den als „stinkige[ ] Afrikaner[ ]“ und „Kannibalen“ (BMG, S. 34-35) denunzierten Farbigen nicht kapitulieren. Ihr Versuch, den Aufstand niederzuschlagen, misslingt jedoch, da die Revoltierenden die waffen- und energietechnischen „Kraftquellen“ bereits „in der Hand“ haben (BMG, S. 43). Erst das Eingreifen der „London-Neuyorker Zentralgewalt“ setzt der „großen Farbigenrevolte“ (BMG, S. 45, 48) gewaltsam ein Ende. Als Konsequenz wird dann sogar die „Sklaverei“ wiedereingeführt (BMG, S. 45), und totalitäre Machtstrukturen breiten sich flächendeckend aus. Die folgenden Jahrhunderten bringen dann auch noch eine gewaltige geopolitische „Veränderung Afrikas“: Durch einen „ostwestlichen breiten Durchstich“ des Kontinents und die „Wasserüberflutung der tiefliegenden Wüsten“ entsteht das „Saharische Meer“ (BMG, S. 49).

In den Kapiteln drei bis fünf, die vom „Uralischen Krieg“ und von der Herrschaftszeit der Konsuln Marke und Marduk in der Stadtschaft Berlin erzählen, tritt die Afrika-Thematik in den Hintergrund. Sie taucht allerdings gegen Ende des vierten Buchs überraschend wieder auf, als ein Abgesandter der westlichen Weltmacht namens Zimbo auf der

Romanbühne erscheint. Der „listige herrschsüchtige Afrikaner" wird nach Marduks Tod „der dritte Konsul der Stadtschaft, der erste, der nicht hier aufgewachsen war" (BMG, S. 281). Eingeführt wird Zimbo als „ein gigantisches Wesen, von negerischem Aussehen, schwarzbrauner Hautfarbe" (BMG, S. 229). Nur beiläufig wird auf seine Heimatregion angespielt, wenn die am unteren Kongo gelegenen Yellalafälle erwähnt werden (BMG, S. 240). Aufgrund seiner „lautlos" gefährlichen Vorgehensweise wird der „plattnasige Mann" mit einem Krokodil verglichen (BMG, S. 230). Im Romanmanuskript trug die Figur zunächst den Namen Bula Wotade, der in einer Sofortkorrektur durch Zimbo ersetzt wurde. Dort wird seine Herkunft ausführlicher beschrieben: „Zimbo, der Schwarze aus dem kleinen Dorf Nguwi Mpanda am unteren Kongo, der zwischen den heruntergekommenen Stämmen der Basundi, Bakomo, Makuta, Bakongo aufgewachsen, aus dem Völkermischmasch in der warmen Guineabucht gegenüber der großen Insel Fernando Poo hergestiegen war."

Über diese Region hatte sich Döblin durch den Expeditionsbericht von Henry Hamilton Johnston informiert, aus dessen Buch *Der Kongo*[28] er umfänglich exzerpierte, vor allem jedoch über die Fauna und Flora. Gegen Ende seiner Notizen findet sich eine Passage unbekannter Herkunft, die das Stichwort „König Zimbo"[29] enthält. Die Kürze der Notizen erlaubt keine eindeutige Quellenzuordnung. Denkbar ist die Lektüre des Buches über *Afrikas Westküste* von Julius Falkenstein[30], einem Berliner Arzt, der als medizinischer Expeditionsbegleiter zum Afrika-Forscher wurde. Über Zimbo schreibt er, dass dessen Horden „im Jahre 1542 in das Kongoland" eingefallen seien und dieses verwüsteten, „ehe sie mit Hilfe der Portugiesen zurückgeschlagen werden konnten."[31]

Wie und wo auch immer Döblin auf den Namen Zimbo stieß, gewiss ließ er in die Figurengestaltung Beschreibungselemente ethnographischer Literatur einfließen, zu der er nicht immer kritische Distanz hielt. Dies zeigt sich etwa in den zitierten physiognomischen und charakterlichen Zuschreibungen, die zeittypische chauvinistische Sicht- und Denkweisen erkennen lassen. Allerdings kann die Zimbo unterstellte skrupellose Machtgier auch als Anpassung an westliche Herrschaftspraktiken und

---

28 H[enry] H[amilton] Johnston, *Der Kongo. Reise von seiner Mündung bis Bolobo nebst einer Schilderung der klimatischen, naturgeschichtlichen und ethnographischen Verhältnisse des westlichen Kongogebietes*, autorisierte. dt. Ausgabe, aus dem Englischen von W. von Freeden (Leipzig: Brockhaus, 1884).

29 „Dieser König Zimbo ein hohes cylindrisches kragenloses[?] Flechtwerk, vorn ein schräg durchbohrender Pfeil [...]". Unterstreichung so in der Handschrift. Vgl. BMG, S. 717-18 (Anmerkung zu S. 230).

30 Julius Falkenstein, *Afrikas Westküste. Vom Ogowe bis zum Damara-Land* (Leipzig/Prag, 1885).

31 Ebd., S. 114. Falkenstein (1842-1917) hatte 1873 als Militärarzt an der deutschen Loango-Expedition teilgenommen.

somit als Akt falsch verstandener Emanzipation bzw. als Ausdruck von Korrumpierbarkeit interpretiert werden. Die Reproduktion gängiger ethnographischer Deutungsmuster offenbart sich jedoch vor allem in der extrem krassen Darstellung der atavistischen Grausamkeiten während des Krieges in der märkischen Stadtlandschaft. Im Zuge militanter Abkehr von der modernen Technik unter Marduks diktatorischem Regime bilden dessen fanatische „Horden in den Lagern ihre barbarischen Sitten aus" (BMG, S. 251); sie pflegen qualvolle Initiationsrituale und vollziehen an ihren Gefangenen bestialische Foltern, die sogar in Kannibalismus ausarten. Diese Exzesse kommentiert der anonym bleibende Chronist des Geschehens so: „Die afrikanische Durchflutung des europäischen Blutes wurde deutlich. Aus zertrümmerten Schädelschalen tranken Krieger, Männer und Frauen, noch am nächsten Tage" (BMG, S. 233). Inwieweit die Imagination solcher Szenen als rassistisch-xenophobe Entgleisungen zu bewerten sind, sei dahingestellt. Jedenfalls steht Döblin mit solchen Zuschreibungen von Brutalität und Grausamkeit bishin zu animalischer Mordlust keineswegs allein da.[32] Im Romankontext ging es ihm jedoch um die Darstellung von Regression bis zu einem äußersten Punkt der Entmenschlichung, um das Aufzeigen der „Einfallstore von Gewalt und Barbarei" im zivilisatorischen Prozess, wie es Klaus R. Scherpe formuliert hat.[33] Die in provokanter Deutlichkeit ausgemalten Gewaltphantasien in *Berge Meere und Giganten* könnten durchaus von ethnographischen Berichten wie denen von Georg Schweinfurth angeregt worden sein. Ihm hatte der Anblick aufgetürmter Menschenschädel im Dschungel genügt, um auf kannibalistische Praktiken zu schließen.[34] In seiner Nachfolge wurden etwa die von ihm besuchten zentralafrikanischen Stämme der Mangbattu bzw. Mombutti und Manyema (Niam-Niam) in gängigen Lexika der Zeit durchweg als „Menschenfresser" bezeichnet. Im übrigen offenbaren Schweinfurths Erzählungen wie die vieler seiner Kollegen nicht selten eine gönnerhaft-chauvinistische Hybris gegenüber den ‚Wilden', etwa wenn es um ihre vermeintliche Gewalttätigkeit oder ihre ungezügelt ausgelebte Sexualität geht.

---

32 Joachim Schultz verweist u. a. auf Richard Huelsenbecks Roman *Dr. Billig am Ende* (1921), in dem einer weiblichen Figur eine „maßlose negerhafte Brutalität" unterstellt wird (Zit. bei Schultz, wie Anm. 3, S. 44). Oliver Simons kommt sogar zu dem Schluss: „Die Faszination an schwarzer Gewalt stellt ein wiederkehrendes Motiv in den Texten der Avantgarde dar" (wie Anm. 6, S. 486).

33 Klaus R. Scherpe, „Krieg, Gewalt und Science Fiction. Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*", in ders., *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen* (Tübingen u. a.: Francke, 2002), S. 99-127 (S. 102).

34 Vgl. Schweinfurths Schilderungen von angehäuften Schädel-‚Trophäen' (wie Anm. 27, 4. Aufl.). S. 266 u. 317.

Ungeachtet dessen hat aber gerade Schweinfurths Reisebericht auf Döblin eine erstaunliche Wirkung ausgeübt, wie sich im Mittelteil des Romans zeigt. Im 5. Kapitel über „Das Auslaufen der Städte" wird geschildert, wie auf dem europäischen Kontinent plötzlich kleine afrikanische Gruppen auftauchen, die mit ihren künstlerischen Darbietungen „ein neues noch nicht faßbares Element in die klappernden, schon lahmen, noch brausenden heulenden maschinengewaltigen Weststädte" tragen:

> Vom westlichen Afrika kamen damals die Menschen, die am tiefsten und eigentümlichsten in den Städten Europas wirkten. Das waren Fulbe aus der Gegend der Guineaküste, waren Mandarah Bagirmi Wadey Ibo Yoruba, kleine Pilgergemeinden aus Kordofan und Samoa. Sie waren von zierlichem Wuchs mit gewölbter hoher Stirn, großen offenen ausdrucksvollen Augen, rötlich braun bis zum Gelblichen die Hautfarbe, immer auf Taten aus, spielerisch wild, sonderbar gebrochene Charaktere […]. Bald wollte niemand den Glanz und die Munterkeit, die unbezwingliche Naivität dieser rötlichen und braunen Menschen entbehren […]. Wie diese Männer und Frauen von Mandarah und Bagirmi zu singen und zu erzählen verstanden, war den Europäern unerhört. Die Lieblichkeit ihrer Erzählungen und Lieder schmolz alle Herzen. Sie sangen und sprachen wie vor vielen Jahrhunderten Gaukler und Spielleute im südlichen Frankreich und der Po-Ebene. Von Bäumen, vom Himmel, den Lüften, der Liebe zu Weibern, von kleinen Kindern, den Regenröhren, Hirschen, Tigern, Löwen, der Kälte und Wärme, Schlingpflanzen, bösem Zauber. Von Wasserfällen Pelikanen Krokodilen. Dazu von der Schönheit der großen Städte, in die sie eingetreten waren […] Bei London Havre Hamburg bauten die schauspielernden Fulbe ihre kleinen Theater. Bauten sie, von den Lehren ihrer Priester geängstigt, abseits der Städte, in Wäldern, spielten eindringend und zart, unter ihren Zuhörern und Zuschauern, Komödien Zauber- und Liebesmärchen. (BMG, S. 307-09)

Dass Döblin gerade die Fulbe als Repräsentanten der oralen afrikanischen Literaturtradition auserkor, dürfte mit den ihnen von Ethnologen zugeschriebenen Eigenschaften zusammenhängen. Friedrich Ratzel bemerkt in seiner *Völkerkunde* über die Fulbe: „Allen Europäern ist neben der hellen Haut und der Zierlichkeit und Feinheit des Körperbaues am meisten die Lebendigkeit und der Scharfsinn des Intellekts aufgefallen".[35] Der Vergleich mit den Troubadouren könnte ein Indiz dafür sein, dass Döblin die ebenso eigenwilligen wie ansatzweise progressiven ethnographisch-kulturphilosophischen Schriften von Leo Frobenius (1873-1938) zumindest vom Hörensagen kannte. Im frühen 20. Jahrhundert gehörte er zu den bedeutendsten Vermittlern gerade auch der afrikanischen Literatur. Größere Verbreitung fand vor allem seine Sammlung

35 Ratzel (wie Anm. 25), III, S. 188.

mit dem einprägsamen Titel *Das schwarze Dekameron*;[36] ab 1921 folgte die 12-bändige Reihe *Atlantis. Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*. In seinem 1913 erschienenen Buch *Und Afrika sprach…* schreibt Frobenius: „Die Fulbe haben die Bardengesänge von den alten Stämmen am Rande der Sahara übernommen. […] Die Art der Trubadure [*sic*] und die Gesänge selbst hängen beinahe fester am Boden als mit dessen Bewohnern zusammen.“[37]

In *Berge Meere und Giganten* fügt Döblin nun als Intermezzo drei parabolische Theaterstücke ein, die er in Form eigenständiger Erzählungen wiedergibt. Das erste Stück beruht allerdings weder auf authentischen literarischen Zeugnissen Afrikas noch auf reiner dichterischer Phantasie. Für die Geschichte vom despotischen König Mansu (BMG, S. 309-13) griff Döblin auf die anschauliche Schilderung des legendären Mangbattu-Häuptlings Munsa durch Georg Schweinfurth zurück. Dieser hatte Munsa 1870 auf seiner Expedition durch Äquatorialafrika besucht und in ihm den „Abglanz jener halbmythischen Majestäten von Zentralafrika“ gesehen. Er widmete diesem ebenso brutalen wie prunksüchtigen Häuptling, den er einmal sogar als „kannibalischen Caesar“ bezeichnet, ein ganzes Kapitel.[38] Die beigefügten Stahlstiche fanden durch den Nachdruck in völkerkundlichen Darstellungen (z.B. von Ratzel) große Verbreitung; die Bildunterschriften lauten: „König Munsa in vollem Staat“, „Munsas Residenz“ und „König Munsa tanzt vor seinen Weibern und Trabanten“. Döblin übernahm in der literarischen Nachbildung dieses ‚neronischen‘ Potentaten zahlreiche Beschreibungsdetails, veränderte aber die Lebensgeschichte Mansus alias Munsas insofern, als er seine Figur nicht wie das historische Vorbild durch die Kugel eines Feindes sterben, sondern an seiner unersättlichen Gier im Bananenmehl ersticken ließ.[39] Es handelt sich dabei um einen durch die List eines subversiven Zauberers herbeigeführten Tyrannenmord.

Bei den folgenden Stücken schöpfte Döblin jedoch aus der reichen afrikanischen Erzählkultur, die seit Ende des 19. Jahrhunderts in Anthologien erschlossen wurde. Übersetzer und Herausgeber der Märchen und

---

36 Leo Frobenius, *Das schwarze Dekameron* (Berlin: Vita, 1910). Die Sammlung wurde von Jakob Schaffner in der von Döblin regelmäßig gelesenen *Neuen Rundschau* rezensiert (12. Jg., 1911, Bd. I, S. 119-23). Vgl. dazu Simons, wie Anm. 6, S. 483.

37 Leo Frobenius, *Und Afrika sprach...* (Berlin-Charlottenburg: Vita, 1913), S. 475-76. Döblin erwähnt Frobenius nur einmal 1946 namentlich in Zusammenhang mit Oswald Spengler und bezieht sich dort implizit auf dessen Schrift *Paideuma. Umrisse einer Kultur- und Seelenlehre* (München, 1921): KdZ, S. 49.

38 Schweinfurth (wie Anm. 27, 4. Aufl.), S. 307-30, Zit. o. S. 312, hier S. 324.

39 Vgl. Ratzel: „Als [Wilhelm] Junker Ende 1880 die Stelle besuchte, wo der Königspalast gestanden, ‚wogte an dem Gehänge des sanft ansteigenden Hügels ein Grasmeer‘. Munsa selbst fiel von der Kugel eines Besiegers.“ (wie Anm. 25, I, S. 546)

Fabeln waren zunächst häufig Missionare. So auch im Falle der Quelle, die Döblin für die Erzählung der „Possenstreiche des Hubeane" heranzog. Diesen von den Fulbe dargebotenen „Szenenreihen" (BMG, S. 314) liegt ein südafrikanisches Märchen zugrunde, das in der von August Seidel[40] herausgegebenen Sammlung *Geschichten und Lieder der Afrikaner* abgedruckt ist;[41] der Schlussteil hat dort allerdings keine Entsprechung. Einige Sequenzen finden sich auch in der von Carl Meinhof[42] zusammengestellten Anthologie *Afrikanische Märchen*.[43] Demnach stammt das Märchen von den Sotho, einem Bantu-Stamm in Transvaal. Döblin ging auch hier wieder sehr freizügig mit seiner Vorlage um und passte sie durch vollständige Dekontextualisierung bzw. symbolische Verschiebung[44] seiner Aussageintention an. In der *Giganten*-Version wird diese durch eine auf alle drei Stücke bezogene Überschrift verdeutlicht: „Afrikanisches Theater. Die maskierte Revolutionsbühne" (G, S. 124).

---

40 Seidel war Sekretär der Deutschen Kolonialgesellschaft und Herausgeber der „Zeitschrift für afrikanische und ozeanische Sprachen". Weite Verbreitung fand sein Buch über *Deutschlands Kolonien. Koloniales Lesebuch für Schule und Haus. Beschreibung der deutschen Schutzgebiete nebst einer Auswahl aus der kolonialen Literatur* von 1902.

41 Und zwar unter den Titeln „Der unverbesserliche Hirtenjunge" und „Hubeane" (*Geschichten und Lieder der Afrikaner*, ausgewählt u. verdeutscht von A. Seidel (Berlin: Verein der Bücherfreunde, [1896]), S. 141-44, 270-76).

42 Der evangelische Theologe und Missionar Carl Friedrich Michael Meinhof (1857-1944) wurde nach längeren Afrika-Aufenthalten 1905 in Berlin zum Professor am Seminar für Orientalische Sprachen berufen; er begründete 1910 die *Zeitschrift für Kolonialsprachen* (1919 in *Zeitschrift für Eingeborenen-Sprachen* umbenannt); im gleichen Jahr übernahm er den Lehrstuhl für afrikanische Sprachen in Hamburg. Er gilt als Begründer der modernen afrikanischen Sprachwissenschaft.

43 *Afrikanische Märchen*, hrsg. von Carl Meinhof (Jena: Diederichs, 1917), S. 113-18: „Märchen von Chuveane". Während Seidel auf den Missionsinspektor Alexander Merensky verweist, gibt Meinhof als Quelle eine Sammlung an, die der in Südafrika tätige evangelische Missionar Carl F. Hoffmann zusammengetragen hat: C. Hoffmann, *Was der afrikanische Großvater seinen Enkeln erzählt. Fabeln und Märchen aus Nord-Transvaal* (Berlin: Berliner evangelische Missionsgesellschaft, 1906), S. 15-21: „Märchen von Chuveane".

44 Dieses Verfahren lässt sich bereits bei vielen deutschsprachigen Sammlungen afrikanischer Poesie feststellen, wie Oliver Simons darlegt. Über Carl Einstein, den Herausgeber der *Afrikanischen Legenden* (1925), bemerkt er: „Das Versprechen des Authentischen genügte vollauf, ethnographische Solidität war entbehrlich. Einstein dekontexualisiert die Legenden nicht etwa aus Nachläßigkeit [*sic*], vielmehr greift er bewußt in die Übertragungsgeschichte ein, gerade so, als wolle er seine ästhetischen Objekte fremder und ahistorischer machen als sie eigentlich sind. [...] Ein Urteil um die wahren Ursprünge der Mythen und Plastiken schien ihm ohnehin nicht möglich [...]." Auf den „Umgang mit der afrikanischen Märchen- und Liedertradition in der zeitgenössischen Avantgarde" allgemein bezogen, schreibt Simons: „Nicht die Entdeckung von Ähnlichkeiten war das Ziel, sondern das Befremden; der wilde Text wurde gesucht und hergestellt. Die Avantgarde verstand Ursprünglichkeit als eine ästhetische Kategorie und gestaltete sie zum Ausdruck des Diskontinuierlichen und Plötzlichen." (wie Anm. 6, S. 483-84).

Für das dritte und letzte Stück, die „Fabel vom Löwen und dem wilden Hund“ (BMG, S. 327), konnte ich die Vorlage bislang nicht ermitteln. In Seidels Sammlung von *Geschichten und Lieder der Afrikaner* findet sich zwar eine Fabel unter dem Titel „Der Löwe und der wilde Hund“, die aber außer den Hauptfiguren keine inhaltlichen Übereinstimmungen aufweist. Der Herausgeber ordnet sie den „Bornu-Leuten“ zu.[45] Die von Seidel wiedergegebene Geschichte geht auf eine von Sigismund W. Koelle herausgegebene Sammlung von Kanuri-Märchen zurück, die unter dem Titel *African Native Literature* 1854 in London erschienen war.

Auf eine interessante Spur führt der Name Liongo, den Döblin einem in die Häuptlingstochter Mutiyamba verliebten Waisenkind verleiht. Dieser „zarte Jüngling“ (BMG, S. 327) zeigt eine außerordentliche poetische Begabung, die in Liedzitaten zum Vorschein kommt. Am Ende des märchenhaften Stückes darf er dann auch die Angebetete heimführen. Vermutlich wählte Döblin hier bewusst den Namen des legendären ostafrikanischen Helden (Fumo) Liongo, einem Meister im Gesang und im Bogenschießen, über dessen Leben und Wirken insbesondere bei den Swahili und Pokomo an der Küste Kenias und Tansanias unterschiedlichste Versionen überliefert sind. Im europäischen Sprachraum brachte zuerst der englische Bischof Edward Steere 1870 *Hadithi ya Liongo – Story of Liongo* heraus. In der Folgezeit wurden Dichtungen über Liongo, aber auch ihm zugeschriebene Gedichte, darunter Preislieder auf die Schönheit des Frauenkörpers, in Sammlungen und Fachzeitschriften veröffentlicht.[46] Da Döblin allem Anschein nach gelegentlich in ethnographischen Periodika geblättert hat, ist die Quellensuche außerordentlich erschwert.

Wo auch immer er sich ‚bedient‘ haben mag, er führt in *Berge Meere und Giganten* die Vielfalt, Farbenpracht und menschliche Tiefe oraler afrikanischer Erzähltraditionen vor Augen. Damit gehört Döblin zu den ersten Autoren der literarischen Avantgarde, die das Afrika-Thema für sich entdeckten und in erstaunlicher Bandbreite und Differenzierung episch darstellten. Ebenso visionär wie er im Roman die politische Brisanz der Globalisierung unter postkolonialen Vorzeichen in Szene setzte, so hellsichtig erkannte er das bereichernde Potenzial afrikanischer Kultur und Literatur.

45 Seidel (wie Anm. 41), S. 319-20.

46 Vgl. Reinhard Klein-Arendt, „Liongo-Fumo: Eine ostafrikanische Sagengestalt aus der Sicht der Swahili und Pokomo“, *Afrikanistische Arbeitspapiere* 8 (1986), 57-86.

Nachum der Weise: On Storytelling, Eyes and Misunderstanding in *Berlin Alexanderplatz*

STEPHANIE BIRD

This chapter argues that the figure of Nachum represents a delight in fiction that is in contrast with the narrator's insistence on epic distance and truth. S. Y. Agnon's apparently conventional parable form in *Und das Krumme wird gerade* is shown to demonstrate a more radical hermeneutic than the epic use of parable by Döblin's narrator who is narrowly didactic. Furthermore, Nachum is identified with a way of looking reminiscent of Henry James's notion of "wonder", rather than the objectifying epic gaze of the narrator with his claim to truth. Finally the article suggests that the narrator's writing is most convincing when he gives himself up to the "träumenden Blick" associated with Nachum and fiction. Despite the ironic tension between the different narrative modes, which can undoubtedly be related to conflicting contemporary discourses, the narrator's emotional investment in the status of epic as "truth" results in his misunderstanding of fiction's value.

In diesem Beitrag wird behauptet, dass Nachum die Freude am Erzählen darstellt und als solches als Gegenfigur zu der des Erzählers verstanden werden kann, der auf epischer Distanz and Wahrheit beharrt. Die anscheinend konventionelle Parabelform von S. Y. Agnons *Und das Krumme wird gerade* bezeugt eine radikalere Hermeneutik als die epische Verwendung dieser Form durch Döblins Erzähler, der streng didaktisch bleibt. Im Vergleich zu dessen objektivierend epischem Blick und Anspruch auf Wahrheit wird Nachum mit einer Art des Schauens identifiziert, die an Henry James' Vorstellung von „Wunder" erinnert. Am Überzeugendsten wirkt der Text, wo der Erzähler sich dem mit Nachum und mit Fiktionalität assoziierten „träumenden Blick" hingibt. Trotz der ironischen Spannung zwischen den unterschiedlichen Erzählformen, die zweifelsohne auch als Ausdruck der widersprüchlichen zeitgenössischen Diskurse zu interpretieren sind, führt die emotionelle Investition des Erzählers in den Status von Epik als „Wahrheit" dazu, den Wert von Fiktion misszuverstehen.

It is in response to Nachum and Eliser's story of the swindler Stefan Zannowich that Franz Biberkopf suddenly loses his terror of reality and draws the determination to re-enter Berlin.[1] Biberkopf's encounter with

1 My thanks to Dr Tsila Ratner for introducing me to the work of Agnon and for her insightful comments on parable.

the two Galician Jews shortly after being released from prison is decisive, for it gives him the resolve to face the perceived threat of the metropolis after four years in gaol. It is also an encounter that, crucially, introduces the themes of seeing and misunderstanding to the story. Nachum has observed Biberkopf's distress as he takes refuge in a courtyard from the sensory attacks of the city, and takes him to his relatives' home. Here, Nachum seeks to help and embolden Biberkopf by telling him the story of Zannowich, only to have his version 'corrected' by his brother-in-law Eliser. The two storytellers are very different; so are their attitudes towards Zannowich. Nachum charitably hopes that his positive depiction of the con man will encourage Biberkopf to take courage and face the world; Eliser, not impressed by Nachum's excessive hospitality to this dubious stranger, insists on the unsentimental recounting of Zannowich's unhappy end as a corpse on the knacker's cart. Foiling Nachum's hopes, it is from Eliser's part of the story that Biberkopf takes heart, a story that represents to him the fate of many who "mal was getan haben" (BA, p. 30). It is, however, from Nachum's part of the tale that he draws the method for re-entry into Berlin: echoing Nachum, he says "Sie haben doch erzählt von die Füße und die Augen. Ick habe die noch" (BA, p. 31).

This first meeting with the Jews is followed four weeks later by another, when Biberkopf, "dick und nach Branntwein duftend" (BA, p. 43), returns to thank them for their help and to show off how well he is managing. The sceptical Nachum tells a new story, of the ball "der [nicht] fliegt, wie Ihr ihn werft und wie man will" (BA, p. 44). Biberkopf's third and final visit to Nachum and Eliser takes place after the betrayal by Lüders, Biberkopf's first major defeat. On this occasion he decides that they can teach him nothing: they helped him before, but "das sind vergangene Zeiten" (BA, p. 133): now they have become "die ollen Juden" (BA, p. 133) and he 'bläst den Juden den Abschiedsmarsch" (BA, p. 130).

The meetings with the Jews are no mere exotic interlude, but, as Hans-Peter Bayerdörfer has argued, are of central importance for the novel as a whole, for "[die Juden-Geschichten] spiegeln Erzählverfahren und Erzählintention des ganzen Romans".[2] In his view, the fact that Biberkopf misunderstands the suggested moral of the differing narratives, or rather, understands them as he chooses, points to:

> das ironisch-didaktische Erzählkonzept des Romans. Wie Biberkopf, so wird auch der Leser nicht mit einem einfachen "fabula docet" entlassen. Die eigent-

2 Hans-Peter Bayerdörfer, ""'Ghettokunst". Meinetwegen, aber hundertprozentig echt.' Alfred Döblins Begegnung mit dem Ostjudentum", in *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, ed. by Gunter E. Grimm and Hans-Peter Bayerdörfer (Königstein/Ts: Athenäum, 1985), pp. 161-177 (p. 170).

> liche Beziehung der Geschichte auf die eigene Situation muß er selbst herstellen. Diese "offene Didaktik", die ein Moment der Selbstrelativierung seitens der Erzählfigur einschließt, nimmt spezielle jüdische Traditionen der Unterweisung auf.[3]

Bayerdörfer's argument is most persuasive, yet I continue to have doubts about his unqualified positive response. By looking more closely at the figure of Nachum, I wish to explore how far the narrator follows the example of his own protagonist in interpreting, perhaps misinterpreting, aspects of Nachum's fables to suit his own aims, and whether he thereby undermines the hermeneutic and indeed the ethical potential of his own didactic tale.

Storytelling

Nachum is a narrator who not only delights in fiction but also insists on its positive value. In his part of the Stefan Zannowich story, Zannowich appears as a worthy companion to Felix Krull. Nachum describes him as a man whose successful deception depends upon giving to people what they want: "Sie haben von ihm gewollt: Du bist der Baron Warta. Scheen, hat er gesagt, bin ich der Baron Warta" (BA, p. 25). Not only does his fraud do the people good, but they are happy to pay for a performance that is not restricted to a formal setting and in which they themselves take part: "Sie gehn ins Theater und hören ausgedachte Dinge an, die ihnen angenehm sind. Sie bezahlen dafür. Können se auch dafür bezahlen, wenn ihnen die angenehmen Dinge nachmittags passieren oder vormittags, und wenn se selbst dabei mitspielen können" (BA, pp. 25-26). The people's lives are enhanced by the opportunity to enjoy and participate in the fictions that Zannowich's fraudulent role-play creates. This is why, in Nachum's view, the con man remains innocent. Nachum's evident approval of Zannowich's methods also finds suitable expression in his own story telling, for he too is not primarily concerned with facts, but with the potential of fiction for helping Biberkopf. He encourages Biberkopf to imagine Zannowich, "man kann ihn sich schon denken" (BA, p. 25), and omits the apparently discouraging facts of the man's sorry ending for they are irrelevant to this particular storytelling situation. Nachum thus becomes, like his own hero, a "Schwindler" and "Gutestuer" (BA, p. 28). These are of course the words of the cross Eliser, who has no patience for pleasing narratives but insists on the whole truth; the truth of Zannowich being "erkannt" (BA, p. 28). Thus to Nachum belongs the recognition

3 Bayerdörfer, pp. 170-71.

that fiction is important for improving people's lives, and the knowledge that if something is fabricated this does not undermine its value. Indeed, fiction can offer a further dimension of understanding than facts alone, a dimension that, crucially, cannot be dictated by the teller.

A storyteller's inability to control the outcome of his story is conveyed in Nachum's fable of the ball, which, he says, may not end up where the thrower intends. Biberkopf, with characteristic certainty, misunderstands the ball parable, "und wiegt sich in der Selbstsicherheit, daß der von ihm geschlagene Ball sein Ziel auf jeden Fall erreichen wird".[4] Yet the narrator too can be accused of misunderstanding, or wilfully ignoring, the parable, not as a result of Biberkopf-like bravado, but out of anxiety that his didactic intention will not be recognised. Nachum's positive recognition of the uncontrollable dimension of narrative finds little resonance in the narrator's description of his own narrative. Rather, he likens narrative to the idea of revelation, a "langsame Enthüllung" (BA, p. 217) that will culminate in a moment of enlightenment: "[Die Geschichte] mußte sich dehnen und immer mehr dehnen, bis sie jenen Höhepunkt erreichte, den Umschlagspunkt, von dem erst Licht auf das Ganze fällt" (BA, p. 453). Revelation is not, however, left to chance. To borrow Michael Baum's terminology of "Kontingenz und Gewalt",[5] it is not the apparent contingency of objectively observed events from which the reader is left to gain enlightenment, but from the force, if not to say violence, of the narrator's hectoring message. Death "klärt [Biberkopf] über seine Irrtümer […] auf" (BA, p. 411). As Albrecht Schöne comments, "Den Enthüllungsprozeß begleitet kein Erkenntnisprozeß; erst als die Enthüllung vollzogen ist, schlägt sie in Erkenntnis um".[6] The truth is already there and Biberkopf is made to recognize it by death's intervention, a further manifestation of the powerful "*alter ego* des Autors, die narrative Instanz".[7] Similarly, the narrator's active interventions seek to deny the reader the freedom to make interpretative mistakes in the first place. Facts are selected to lead to the final message, and the "truth" of the plot is asserted even while he concedes his status as narrator: "Ein anderer Erzähler hätte dem Reinhold wahrscheinlich jetzt eine Strafe zugedacht, aber ich kann nichts dafür, die erfolgte nicht" (BA, p. 218). The narrator is determined that his vision of truth is stamped onto the reader's consciousness: "man wird [die Dinge]

4 Bayerdörfer, p. 169.

5 Michael Baum, *Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman* Berlin Alexanderplatz (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003).

6 Albrecht Schöne, "Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz", in *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, ed. by Benno von Wiese (Düsseldorf: Bagel, 1963), pp. 291-325 (p. 298).

7 Baum, p. 246.

zweimal und dreimal lesen und sich einprägen, sie haben ihre Wahrheit, die zum Greifen ist" (BA, p. 414). This image of mechanical imprinting betrays a pervasive anxiety about the reader's response, and implicitly the recognition that the "right" truth may not be grasped at all.

The narrator's interjections into the story and commentaries upon it display a desire to control the meaning of the text that is in fact at odds with the didactic Rabbinic tradition in which, as David Stern argues, "in both parables and fables, […] the literary form tends to imply the parallel rather than explicate it. The task of understanding the parallel and its implications, or levels of implication, is left largely to the audience."[8] The narrator's explicit moralizing suggests a misunderstanding of the hermeneutic tradition of Jewish fable, as a comparison of *Berlin Alexanderplatz* with another modern fable will show. Shmuel Yosef Agnon, who lived in Germany from 1913 until 1924, published his story *Und das Krumme wird gerade* in Hebrew in 1912; it was translated into German in 1919, and it is tempting to think that Döblin might have read it, although I have found no evidence for this.[9] Agnon's is the sorry story of Menasche Chajim who, when he and his wife are impoverished, is persuaded by her to becomes a beggar rather than a teacher. As a Cohen he is able to use his skilful knowledge of stories and commentary, and the Rabbi's letter of recommendation, to slowly save his money, in the hope that he will one day have enough to return to his wife and re-establish his business. One day, in desperation, he sells his letter of recommendation to another beggar. He then has a remarkably successful day at the *Jahresmarkt*, resolves finally to return home, but after indulging in food and drink, has his whole stash stolen. So he has to begin again. When after five years he returns to his home town, there is a celebration feast being held to which all beggars are invited. The cause for celebration is the birth of a son and he soon discovers that his wife has after all the years of waiting in destitution, remarried, and had a child. She believed him dead, for the letter of recommendation with Menasche's name on it was found on the dead body of the other beggar. Menasche leaves the town to live out the rest of his life as an anonymous beggar, so that his wife will not be shamed and her son named a bastard.

There are interesting similarities here with Döblin's text: a narrator who introduces each chapter by telling the reader what will occur, the story of a man who makes mistakes but finally recognizes his faults, the episodic structure of the tale, and of course its didactic framework. However, the articulation of the apparent message is very different, for the

8 David Stern, *Parables in Midrash. Narrative and Exegesis in Rabbinic Literature* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), p. 5.

9 S. Y. Agnon, *Und das Krumme wird gerade* (Berlin: Schocken, 1938).

narrator does not state it using his own words, or by reference to a "truth", but by quoting textual authorities, not least the Bible. The book opens with a preface in which the narrator writes of Menasche Chajim: "und auf ihn und seinesgleichen sagt die Schrift: 'Und dann tilgen sie ihren Frevel', und es erläutert Raschi (sein Andenken zum Segen): 'Sie sühnen ihren Frevel durch ihre Leiden'".[10] Before the moral tale even begins we are offered a quotation and a commentary upon it, which immediately opens up the possibility of further or different interpretation of a written text. The centrality of quotation continues throughout. The narrator frequently and explicitly quotes the Bible and rabbinic sources, as do the characters of the story themselves. The sources are sometimes attributed, which, while of course functioning to confirm the authority of the source, at the same time situates the quotation either within a tradition of differing interpretations or points to the fact that scripture is understood only through interpretation. Thus any "moral" can only ever be an interpretation, and the story itself is thus only one further commentary on Isaiah 40. 4: "Und das Krumme wird gerade".

The "offene Didaktik" of Agnon's moral story is thus based upon a recognition that any understanding of scripture and the moral imperatives derived from it is relative. This relativity is taken further by the ironic, and at times very humorous, exposure of the self-interestedness of interpretation. When Menasche is struggling with his conscience about how much of his money to spend on a large meal, he finds suitable authorities to justify over-indulgence, invoking, in quick succession "der Dank für das, was er dir gab", "Und wenn du gegessen hast und satt bist" and "Schaffe deiner Frau einen gesunden Mann".[11] The narrator then offers counter-authorities to Deutoronomy and the after-meal prayer by citing the words of Rabbis Leib and Jomtow, whose ages of seventy-two and eighty-four respectively are offered as proof of their wisdom.[12] Later in the story, when Menasche's wife Kreindel Tscharne is on the verge of starvation, the community leaders take action by agreeing that something must be done: "aber bei ihnen ist diese Regel überliefert: 'Alles, was man morgen tun kann, das kann man auch auf übermorgen verschieben'".[13] Here the particular wisdom that is deferred to is one that nearly results in the woman's death. It is, furthermore, not clear what the origin of this rule is, and this points towards another characteristic way in which quotation is used. Narrator and characters draw so heavily on so many sources, none of which takes obvious precedence over any other, that what results is a

10 Agnon, p. 3.
11 Ibid., p. 73.
12 Ibid., p. 74.
13 Ibid., p. 93.

levelling of the various authorities that further enhances the relativizing emphasis on interpretation.

In Agnon's tale, parable is used to demonstrate that story-telling and interpretation are both part of a ceaseless process of further interpretation. Stern describes Kafka's interest in parable, "which he employs specifically in order to express the futility of understanding, the hopelessness of our interpretive efforts".[14] Yet Agnon's vision is not only futile, although such a reading is undoubtedly possible, for it also suggests the enabling potential of re-interpretation as a means of re-negotiating a subject position in response to change. In this respect, despite the archaic form and conventional narrator, Agnon's parable is radical in its hermeneutics. In contrast, the narrator of *Berlin Alexanderplatz* refers to the cultural authorities of myth and the Bible to enhance the status of his protagonist as exemplifying universal truths. Myth, albeit in updated and suitably colloquial form, is imposed upon a modern figure in order to ascribe universal meaning and significance to that individual, to corroborate the narrator's didactic message. As he himself is happy to admit: "es ist kein beliebiger Mann, dieser Franz Biberkopf. Ich habe ihn hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins" (BA, p. 47). Here, the play of interpretation and the interplay of cultural authority is incompatible with the lesson that Biberkopf's life represents.

Eyes

I shall now return to the figure of Nachum and the importance of his rendering of the Zannowich story. He is keen to emphasise that "die Hauptsache am Menschen sind seine Augen und seine Füße" (BA, p. 25), a statement that Biberkopf takes to heart: "Ick habe die noch" (BA, p. 31). Certainly he still has them, but it is made abundantly clear that even if he uses his feet, he fails to use his eyes. Keeping them firmly shut while raping Minna, he is able to imagine that she is Ida, and so the association between not seeing and self-interest is established. "Franz will nichts sehen" (BA, p. 128), the narrator informs us, and tells Biberkopf the same: "Du siehst nichts, […] du wagst nicht, die Augen darauf zu richten, du schielst beiseite" (BA, p. 379). Death accepts no excuses: "'du hast die Augen nicht aufgemacht […]. Schimpfst über Gauner und Gaunerei und kuckst dir die Menschen nich an […]. Was bistu fürn Richter über die Menschen und hast keene Oogen'" (BA, p. 433). In stark contrast to

14 Stern, p. 223.

Biberkopf's blindness is the narrative focus on the importance of seeing as an ethical imperative. Not only is Biberkopf's blindness criticised for leading to his downfall and Mieze's murder, but the narrative itself emphasises the link between seeing and knowledge. We are "shown" Biberkopf by the introductions to chapters four, six and nine, and we are shown him in order to follow a similar path to "Erkenntnis" that he treads: "Eine langsame Enthüllung geht hier vor, man wird sie erleben wie Franz sie erlebt, und dann wird alles deutlich sein" (BA, p. 217). The moment of clarity, of revelation, is later likened to a lit-up street sign, which the reader is gradually and Biberkopf is suddenly able to see: "er [machte] die Augen auf. Da brannte die Laterne hell über ihm, und das Schild war zu lesen" (BA, p. 453). The narrator thus seems to be condoning Nachum's praise of the eyes and feet by highlighting his protagonist's inadequacy, and, more importantly, transforming Nachum's apparent message into an aesthetic mode that prioritises visual perception as in itself ethical, for it guarantees "Erkenntnis".

I would suggest, however, that the narrator's particular advocacy of the relationship of looking and knowledge is not one that is suggested by Nachum, but simply the inverse of Biberkopf's understanding: the narrator can see what Biberkopf initially cannot. The figure of Nachum offers a different way of understanding seeing. Nachum recognizes that fiction is important for improving people's lives, for him the fabrication of fiction does not undermine its value, but is intrinsic to the alternative dimension of comprehending the world than facts alone can offer. Nachum himself is characterized by his reluctance to retain his distance and observe. So although he does not see what the "Minister […] und Schinder und Bankiers" (BA, p. 29) could have done to help Zannowich, unlike these fictional bystanders, he helps Biberkopf when he sees him in distress. Nachum's gaze is not appraising, but links him again with the world of fiction: he looks at Biberkopf "mit dem sinnenden, von Gold träumenden Blick" (BA, p. 134). It is significant that Nachum, although stressing the importance of eyes and feet, does not present them as the moral of his story. Rather, he says, "zu lernen ist von Zannowich Stefan, daß er wußte von sich und den Menschen" (BA, p. 26). Nachum is thus associated with a particular constellation of features: the refusal to be a passive, judging observer, the delight in fiction, a preference for "wissen" rather than "erkennen", and, crucially, the interdependence of fiction and an understanding of self and others. Nachum's approach to narrative, the enjoyment of the *als ob*, is thus inseparable from an acute awareness of alterity. It is Nachum who takes Biberkopf in, who does not mind that he is an ex-convict and who accepts Biberkopf's ridicule with equanimity. He believes it is possible to reach out to the other through an imaginative,

fictional leap. This is in stark contrast to Eliser's insistence on facts, his mistrust of wilful fictionalization and his use of the word "erkennen", all of which echo the narrator's stated view. Both the narrator and Eliser link "erkennen" with an emphasis on truth. Both, too, attempt to enforce their view: Eliser's bad-tempered take-over and correction of Nachum's narrative has strong parallels with the narrator's forceful insistence on revealed truth. The narrator thus seems to reject what Nachum represents and to condone Eliser's storytelling strategies and his impatience with fiction.

This rejection can be seen more broadly as a rejection of the imaginative freedom offered by fiction, and with it the "[Wissen] von sich und den Menschen", in favour of a type of mythic anthropology: "beobachtet muß der Mensch […] werden" (BA, p. 419). It is of course informed by Döblin's ideas on epic literature in his essay *Der Bau des epischen Werks* of 1928. In Döblin's criticism of the realist novel, his language is reminiscent of Eliser's indignant attack on Nachum: "Was kann ich nun sagen zu so einem Romanbericht, wo der nicht glaubt, der berichtet, und der es hört, glaubt es auch nicht. Es ist ein Schwindel mit verteilten Rollen" (SÄPL, p. 217). Nor can this "Schwindel" be justified by reference to fictionality: "Diese Erklärung mit der Illusion, mit dem Schein, dem Als ob, damit stellt man die Dichtung kalt. Wenn das Kunst sein soll […], daß beide sich etwas vormachen, Autor und Leser, […] dann lohnt es nicht, eine Silbe zu schreiben" (SÄPL, pp. 217-18). Eliser and the narrator speak of "erkennen"; Döblin writes that "Ein Kunstwerk zweierlei […] tut: erkennen (jawohl erkennen, allen 'Philosophen' zum Trotz) und erzeugen" (SÄPL, p. 221). Eliser and the narrator emphasise the need for truth; Döblin writes: "*Die Kunstwerke haben es mit der Wahrheit zu tun*" (SÄPL, p. 221). Döblin, his moralizing narrator and up to a point Eliser, seem to concur in the opinion that looking, the observation of facts and of "Menschen", are fundamental to epic and with it to truth and objectivity. They seem to share what I would see as a misunderstanding of the constellation of narrative fiction and seeing, and the ethical potential it contains, that Nachum represents, a constellation that Döblin claims can be found in the "Mehrzahl aller heutigen und früheren Romane" (SÄPL, p. 222).

Döblin does not make clear whose novels escape the "Schwindel" of the *als ob*. It is clear, though, that the eyes can offer a very different point of view from that of the epic gaze, an alternative perspective which in Dorothy Hale's opinion has at its heart an "ethical imperative, which […] might be called the appreciation of alterity".[15] She is referring here to the

15 Dorothy J. Hale, "Henry James and the Invention of Novel Theory", in *The Cambridge Companion to Henry James*, ed. by Jonathan Freedman (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), pp. 79-101 (p. 82).

aesthetic theories of Henry James, for whom seeing is fundamental to the process of fiction. In his critical prefaces, James emphasises the subjectivity of the author's perspective: "He and his neighbours are watching the same show, but one seeing more where the other sees less, one seeing black where the other sees white […]. And so on".[16] The artist's subjectivity of vision does not, however, involve a rejection of objectivity, for subjectivity is to be combined with the ability to receive "straight impressions".[17] In her re-evaluation of James's novel theory, Hale points to the tension in James's conception of the novel between the subjectivity of the viewer, and the importance of remaining open to the view, "of considering 'life directly and closely'".[18] She argues that James reconciles this tension through his concept of wonder, for, as he says, "excited wonder must have a subject, must face in a direction, must be, increasingly, *about* something".[19] Wonder "establishes an economy of relation between viewer and viewed" within which "the greatest subjective investment results in a representation so objective (because so completely other) as to seem an actual object".[20] In this view James's characters are themselves the embodiment of wonder, of this association of viewer and viewed, for in James's novels, it is not the protagonist who is the "show" exposed to the viewer at the window. James says of the protagonist Newman, in *The American*: "for the interest of everything is all that it is *his* vision, *his* conception, *his* interpretation; at the window of his wide, quite sufficiently wide, consciousness we are seated, from that admirable position we 'assist.' He therefore supremely matters".[21]

James's conceptualization is of course not unproblematic; the "assistance" has an ominous ring that some critics have explored in relation to vampirism.[22] It remains, however, a perspective in which the appreciation of alterity and the ethical status ascribed to it is vital. But is it fair to say that in casting doubt upon the value of "Schwindel" and fictional identification, the narrator of *Berlin Alexanderplatz*, in his pursuit of epic, is rejecting the importance of alterity per se? After all, his key criticism of Biberkopf is of a man whose arrogant faith in himself prevents him relating to and accepting the help of others. The narrator is

16 Henry James, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, ed. by R. P. Blackmur (New York: Scribner, 1962), p. 46. Quoted in Hale, "James", p. 84.

17 James, "The Art of Fiction", quoted in Hale, "James", p. 84.

18 Hale, "James", p. 85, quoting James' letter to the Deerfield summer school, 1889.

19 James, *The Art of the Novel*, p. 253, quoted in Hale, "James", p. 86.

20 Hale, "James", pp. 86-87.

21 James, *The Art of the Novel*, p. 37, quoted in Dorothy J. Hale, *Social Formalism. The Novel in Theory from Henry James to the Present* (Stanford: Stanford University Press, 1998), p. 43.

22 See Hale, *Social Formalism*, pp. 43-44, especially footnote 38.

keen to insist that the resurrected Biberkopf at the end of the story has learnt his lesson and no longer stands alone: "es ist auch schöner und besser, mit andern zu sein" (BA, p. 453). The problem is, we do not believe him. It is difficult to imagine a more vapid and unconvincing advocacy of human relationship than "schön" and "gut", adjectives that do, though, exemplify the dullness and superficiality of the narrator's redemptive and moralising conclusion. With Döblin's praise of epic in the background, the narrator insists on distanced observation of facts as the path to enlightenment, and mistakenly conflates distance with objectivity and observed facts with truth. But as Conrad's Jim cries out in despair when faced with the assumed link between facts and truth as he stands before the tribunal: "They wanted Facts. Facts! They demanded facts from him, as if facts could explain anything!"[23] Biberkopf is frequently reduced from someone who "supremely matters", as he does in the eyes of Nachum, to the narrator's "show".

Misunderstanding

I have argued hitherto that the narrator chooses to misunderstand parable, as well as having a very different understanding of seeing from Nachum. I wish finally to suggest a further misunderstanding or blind spot on his part: that his writing is most convincing when expressing wonder, or, in the novel's own terms, when he allows himself a "träumenden Blick" with its association with the *als ob*. James's notion of wonder is helpful here because it questions any simple subject/object relation of the viewer and what is seen. Wonder suggests that the viewer is engaged not in mastery, but in an exchange that is also emotional, and also imaginary. This exchange is achieved in *Berlin Alexanderplatz* when the narrator is not simply observing, but giving access to characters' thoughts, their own voice and the discourses through which they articulate themselves. For it is through the specificity of voice and language that wonder can also be expressed. Thus Hale situates Bakhtin firmly in the tradition of Jamesian wonder and appreciation of alterity:

> the Bakhtinian novelist's sensitivity to language as an end and not simply a means of representation unveils the social subjects that inhere in the linguistic body.
> […]
> For Bakhtin, then, as for James, the appreciation of alterity is indistinguishable from the production of subjective relationality.[24]

23 Joseph Conrad, *Lord Jim* (London: Campbell, 1992), p. 63.

24 Hale, "James", pp. 96-97.

It is not, therefore, in the narrator's insistence that being with others is "schön und gut" that the recognition of alterity lies, but in the linguistic texture of those parts of the novel when he withdraws his hectoring meta-narrative, as well as in his more conventional reliance on characters' points of view.

The montage technique is generally acknowledged to be one of the key characteristics of *Berlin Alexanderplatz*. Walter Benjamin praises Döblin for his epic incorporation of material ranging from biblical quotation to statistics, and later Helmut Becker pointed to the similarity between such integration of newspaper extracts, songs, jingles and so on and the "Technik der Collages in der Malerei (Kurt Schwitters, Braque)".[25] Rather than simply categorize the montage elements as epic, thereby easily conforming to Döblin's privileging of epic over the *als ob*, I would suggest that, following Bakhtin, such incorporation of so-called extraneous discourse is an intrinsic part of a novelist's sensitivity to language. The inclusion of such "real" discourse, such as newspaper extracts, contemporary jingles and statistics, are, once they are incorporated into the novelistic framework, no less part of the *als ob* than the detailed description of place, fashion, dialect or social mores to be found in the "Mehrzahl aller heutigen und früheren Romane." The montage technique can both be seen as one more incarnation of the attempt to lend fiction veracity, and as an integral part of what Bakhtin views as a novel's heteroglossia in modern guise. It is undoubtedly a guise that makes the tensions and contradictions of heteroglossia more immediately transparent, but it is no less part of the "artistic reworking" that is typical of all novels and their fictions, as Bakhtin describes: "The social and historical voices populating language, all its words and all its forms, which provide language with its particular concrete conceptualizations, are organized in the novel into a structured stylistic system".[26] The montage technique can therefore be thought of not in opposition to the conventional strategies of realist fiction, not in terms of the polarity of *als ob* and epic, but as an extension of the conceptualizations with which they too are concerned. This is very different, however, from the narrator's attempt to impose his vision of truth upon the story.

The relationality that comes to the fore when the narrator abandons himself to wonder at the city and its language also extends to a very

---

25 Helmut Becker, *Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans* Berlin Alexanderplatz, (University of Marburg, 1962), p. 168, quoted in *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Erläuterungen und Dokumente*, ed. by Gabriele Sander (Stuttgart: Reclam, 1998), p. 179.

26 Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. by Michael Holquist, transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 2006), p. 300.

different mode of spectatorship from that associated with the narrator's moments of self-conscious presentation. The narrator's explicit coupling of a visual economy with a claim to privileged knowledge can be understood to be part of the text's depiction of violence and exclusion of women that Maria Tatar has identified, and that she sees as manifested in the "fragmentation and disfiguration" of the narrative technique.[27] Visual perception and the knowledge to which it gives rise depends upon the viewer's distance to the object, and with it a claim to objectivity and neutrality. Yet what purports to be objectivity is both subjective and gendered, for within a masculine economy it is the male look that constructs woman as its object. Indeed, especially in view of the frequent references to the cinematic style of the novel in critical literature, it would be possible to develop such gaze theory by identifying in the narrative style key traits associated with the male look. First, voyeurism, where looking depends on the spectator's distance, the objectification of the image and the sadistic driving forward of events. Conversely, fetishistic looking might be characterized by breaks in the narrative flow in order to emphasize the beauty of the spectacle, often through close-ups. Perhaps we could see the narrative fragmentation, the intense focus on particular urban scenes as examples of such a look, moments of fascination that function as a disavowal of the city-whore's threat. However, such a line of argument would both deny a place for the woman's pleasure when reading (which I think Tatar's does) and also ignore the possibility of wonder and the shifting relationships and identities that it involves. It also ignores the differing narrative dimensions of the text: the narrator determined to convince the reader of his epic credentials *looks* very differently from the one who wonders and who intertwines the imaginary with what he sees. The epic gaze, assured of its adherence to objectivity and truth, fundamentally misunderstands what the novelistic look can reveal.

This line of argument is undoubtedly one that posits the gap between the wondering narrator and the didactic narrator as a narrative flaw. With justification, however, it might be argued that such a gap is integral to the structure of the novel as a whole and thus fundamental both to its interpretation of reality and to any critical interpretation. Critics have in different ways pointed to the novel's narrative fragmentation as a reflection of the discourses and fragmentation of the time. Tatar relates textual fragmentation to the "disfiguring violence trained on the female body"[28] in the text and the demonization of women, which, she concludes, is comparable to the demonization of the Jews in the Nazi Ger-

27 Maria Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany* (Princeton: Princeton University Press, 1995), p. 137.

28 Ibid., p. 133.

many: "In both cases, repression and projection operate in such a way as to turn the target of murderous violence into a peril of monstrous proportions […]. Döblin, along with others, recognized the structure of the pathology (if not its exact content) long before it made its most frightening appearance on the stage of German history."[29] Dagmar Barnouw argues that the ambiguity of the novel is a successful strategy of Döblin's to "resist the temptations of synthesis, of a finally meaningful whole",[30] and that it is precisely this "mixed attitude, irritating and provoking though it may be in its ambiguity and ambivalence, which enabled him to produce one of the most useful, truthful documentations of that difficult period."[31] At a cultural level, Bayerdörfer views the narrative strategy as an explicit response to normative expectations directed at politics and literature. He sees the reader being placed in a position where he is free to relate the story to his own position. The "offene Didaktik" is thus "Döblins Antwort auf die Forderung einer parteipolitisch gebundenen Agitations- und Anweisungsliteratur, wie sie im zweiten Jahrfünft der Weimarer Republik von vielen Seiten erhoben worden ist".[32]

The disjunction in the narrative voice between wondering and hectoring can furthermore also be seen as part of an ironic strategy, whereby each narrative mode is relativized by the other. The possibility and purpose of narrative itself is put into question. Thus "die künstliche Fokussierung auf eine Figur, die […] eine Zeit lang mitschwimmen durfte im Meer der Narration, [wird] sinnfällig wieder aufgehoben und am Ende sogar ironisiert".[33] Furthermore, the jarring intervention of death and the whore of Babylon, rather than being the means through which true enlightenment is imposed, becomes, through parodic exaggeration, a stylized exposure of narrative's complicity with discourses of power. The moral authority of the narrative voice is undermined by the ironic gap, and the narrative unease of the novel can thus be seen as conveying modernism's anxiety over the loss of authority and authorship; it is a "Verweis auf die Bedingungen, unter denen Autorfunktionen neu erschaffen werden mussten."[34]

Such positive readings of the text are valid and persuasive. I wish, however, to suggest that there is an irritating dimension to the tension between narrative modes that is not entirely exhausted by relating textual

29 Tatar, p. 152.

30 Dagmar Barnouw, *Weimar Intellectuals and the Threat of Modernity* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), p. 265.

31 Ibid., p. 266.

32 Bayerdörfer, p. 171.

33 Baum, p. 245.

34 Ibid., p. 246.

fragmentation to the fragmentation of Weimar society or literary modernism, crucial though such readings are. This irritation can perhaps be explained with reference to more nebulous questions of tone, or to the libidinal economy of the text. One might helpfully make a comparison to Thomas Mann's *Der Zauberberg*, another novel in which a humanist message is incorporated into an ironic structure. Yet in *Der Zauberberg*, this moral is more complexly interwoven into the structure of the plot itself. Mann's "holy grail" is not primarily dictated to the reader by the narrator but is incorporated into Hans Castorp's snow vision.[35] The humanist affirmation that the author wishes his audience to accept is, from the narrative point of view, unconvincing from the outset. The revelation about "*Güte und Liebe*" is not affirmed by the narrator, nor by the narrative strategy; indeed, the moment of "Erkenntnis" is momentary and flawed. As Martin Swales points out, not only is the vision forgotten, but there are further "touches of mildly debunking irony" in the "'fee-fi-fo-fum' bravoura" and Hamburg dialect of the witches, the use of the "Sonnenleute" rather than "Sonnenvolk" and the "troubling mismatch" between the vision and Hans's conclusions.[36] Castorp's revelation of truth is the product of a protagonist who is "mittelmäßig", and it does indeed manifest many qualities of "Mittelmäßigkeit". It is true that there are moments when the narrator does self-consciously intervene to plead for love, the force which must counteract the anti-humanist temptation of death, notably at the end of "Fülle des Wohllauts". He offers a lengthy and intense analysis of the power and seduction of "Der Lindenbaum" and the underlying "Seelenzauber" of death, explicitly aligning himself emotionally with its magic: "Wir alle waren seine Söhne" and "Es war so wert, dafür zu sterben, das Zauberlied!"[37] In what immediately follows, emotional conviction is replaced by a brief and rather oddly reasoned assertion: "Aber wer dafür starb, der starb schon eigentlich nicht mehr dafür und war ein Held nur, weil er im Grunde schon für das Neue starb, das neue Wort der Liebe und der Zukunft in seinem Herzen – –".[38] This shift from intellectual and emotional fascination into a cursory assertion of what is "eigentlich" the case is typical of the libidinal economy of the novel as a whole. The emotional force of the narrative lies with the constellation of

35 Thomas Mann said in his talk on *Der Zauberberg* at Princeton University: "Der Gral, den er [Hans Castorp], wenn nicht findet, so doch im todesnahen Traum erahnt, bevor er von seiner Höhe herab in die europäische Katastrophe gerissen wird, das ist die Idee des Menschen, die Konzeption einer zukünftigen, durch tiefstes Wissen um Krankheit und Tod hindurchgegangenen Humanität". In *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* (Frankfurt am Main: Fischer, 1974), XI, p. 617.

36 Martin Swales, *Mann: Der Zauberberg* (London: Grant & Cutler, 2000), p. 46.

37 Mann, *Gesammelte Werke*, III, p. 907.

38 Ibid.

death and desire throughout, and as the various personae move in and out of this constellation, so they are invested with emotional interest. Thus Claudia the object of desire is emotionally more convincing than caritas-Claudia, who becomes boring once she is no longer integral to the text's exploration of male desire, but only to its moral lesson.[39] So although on occasion the narrator becomes the mouthpiece of Mann's political change of heart, the emotional commitment of the narrative as a whole reinforces the ironic questioning of any revealed truth or meaning: "Die neue Lehre bleibt eine bloße Adresse an den Leser."[40]

The complementarity of emotional investment and ironic statement is very different in *Berlin Alexanderplatz.* Here, it is the narrator, not Biberkopf, who insists upon the notion of revelation, of a truth that is already written and waits to be read. And not only is the moral content of the revelation his own, but his investment in the very idea and value of revelation and truth is marked, as has been shown not least in the equivalences between Eliser's, the narrator's and Döblin's emotional outbursts. Whatever the reason for the emotional investment, Baum for example sees it as defensive strategy "das eigene Autoritätsdefizit zu kompensieren",[41] the superimposed didactic view of the narrator is infused with a sense of value that is also emotionally underpinned. My point is not that this invalidates the arguments concerning the wider ironic status of the gap between wondering and hectoring narrator. Rather, I would suggest that there is a certain emotional excess that gives force to the moral hectoring even as it is ironized by the rest of the text. So, even though the adherence to revealed and objective truth as a response to modernity is ironized, this adherence nevertheless retains a degree of emotional validity within the text. One might tentatively suggest that this adds a further dimension to what Tatar refers to as Döblin's diagnosis of a pathology: that the text exposes the persisting emotional seduction of moral positions that testify to truth and superior knowledge, and the narrowed perspective that such assurance necessitates.

To return then finally to the narrator's blind spots, I would argue that it is the novelistic elements of the book that demonstrate the narrator's imaginative engagement with and wonder at the city of Berlin, the characters that populate it and the language they speak; it is his epic, controlling gaze that detracts from the novel's impact. And this, it seems to me, his grandiose meta-narrative misunderstands.

---

39 As Michael Minden pithily observes, "'Das Weibliche' becomes […] no more than simply a moment in the dynamics of masculine subjectivity". In *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 221.

40 Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung* (Munich: Beck, 1985), p. 210.

41 Baum, p. 13.

Other Places: Döblin's Berlin Topographies

ANDREW J. WEBBER

This essay returns to Döblin's classic *Berlin Alexanderplatz*, but also goes beyond that text, considering both other Berlin texts by Döblin and the film version of the novel by Fassbinder. It argues that Döblin, and after him Fassbinder, represent the Alexanderplatz as an 'other place', a focal site which is subject to mobility, displacement, and exchange. This other place is understood according to the logic of allegory, whereby figurative representation speaks otherwise of places, situating them in an alternative location and locution. Specifically, it is aligned with the 'anderer Schauplatz' or other scene of the unconscious, as allegorically defined by Freud. Döblin and Fassbinder both construct their representations of Berlin, and of the territory around the Alexanderplatz in particular, as psychotopographies, where city scenes are always conditioned as other scenes in the Freudian sense, distorted and displaced by desires and anxieties at both individual and collective levels.

Dieser Aufsatz geht auf Döblins Klassiker *Berlin Alexanderplatz* zurück, geht aber auch über diesen hinaus, indem er sich mit anderen Berlintexten Döblins sowie mit Fassbinders Filmversion des Romans beschäftigt. These des Aufsatzes ist es, dass Döblin, und nach ihm auch Fassbinder, den Alexanderplatz als einen 'anderen Platz' darstellen, eine fokale Stätte der Alterität, die von Mobilität, Verschiebung und Wechsel gekennzeichnet ist. Dieser andere Platz wird nach der Logik der Allegorie aufgefasst, wobei die figurative Darstellung auf eine andere Art von Orten redet, sie anders bespricht und verortet. Er wird insbesondere mit dem 'anderen Schauplatz' Freuds in Verbindung gesetzt, dem allegorischen Ort des Unbewussten. Döblin und Fassbinder gestalten ihre Darstellungen von Berlin, und insbesondere das Terrain um den Alexanderplatz, als Psychotopographien. Die Schauplätze der Großstadt werden hier immer als andere Schauplätze im Freud'schen Sinne verstanden, als Orte nämlich, die von Begierden und Ängsten individueller und kollektiver Art verdichtet und verschoben werden.

This essay is drawn from a large-scale project on the cultural topography of twentieth-century Berlin.[1] A key feature of my mapping of Berlin in that project is its concern with allegory, with figurative forms of speaking otherwise of and in the city. I see Döblin's *Berlin Alexanderplatz* as a model

1 See Andrew J. Webber, *Berlin in the Twentieth Century: A Cultural Topography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

form of that sort of urban allegory: the story of a figure who is subjected to various forms of alteration in an urban place that is exemplary for the allegorical principle. This follows the etymology of allegory as an other (*allos*) place (*agora*) for speaking (*euein*), or as a place for speaking otherwise. As much as any other of Berlin's key sites, the Alexanderplatz is indeed such an allegorical place, representing the paradox of having exemplary status precisely in as far as it is especially subject to alteration in its spatial form and figurative identity over time. It is a place for speaking, for encounter in discourse – an *agora* indeed, and one that is formed through the discourse on and about it, most directly in its discursive familiarisation in colloquial Berlin parlance as a sort of allegorical figure going by the name of "Alex". Through the principle of the other place – the *allos agora* – I aim at once to talk about *Berlin Alexanderplatz* and to go beyond it, following the programme of this volume. I will do so partly by going beyond the novel into its return as film, where it does indeed get projected into other places, in both visual and discursive terms.

Döblin is of course particularly associated with the Alexanderplatz milieu. His role as doctor, dealing with both physiological and psychical disorders, put him in a diagnostic relationship to this urban territory and its population. At the same time, that relationship also had something of a case history character in itself. In a text describing the arrival of his family – migrant Jews from the East – in Berlin, he describes the excitement of the encounter with the city as a kind of "Nachgeburt" (SLW, p. 110), rebirthing himself, in imagery which could either indicate breaking waters or childhood incontinence. And the subsequent journey on the S-Bahn is described as taking the family in circles, so that they seem to arrive again and again at the same station. This "Ankunft in Berlin" is thus marked both by a particular, affective identification with the adoptive city and by symptoms of trauma and uncanniness, suggesting that this representative writer of Berlin will always be in the ambivalent position of the migrant, never arriving properly in the city, always in an other place.

This condition is explored in the book in which "Ankunft in Berlin" appeared, *Alfred Döblin: Im Buch – Zu Haus – Auf der Straße* (1928). As indicated by the photomontage by Sasha Stone on its cover, with images of Döblin at his writing desk and in his consultation room set into a view of the area around the Alexanderplatz,[2] the book represents the writer as straddling the spaces of text, domestic interior (here also as clinic), and urban exterior. In the opening text, "Dialog in der Münzstraße", that spatial disposition is exposed as psychically fraught. The cafe as scene for

2 The photograph, also included in Sasha Stone's urban album *Berlin in Bildern* (1929), shows the Rotes Rathaus as seen from the Molkenmarkt.

the dialogue functions here as a place between: on the street, home from home, a place for writing, and also a type of clinic. The author is approached by somebody who appears to know him as a doctor, and the putative patient proceeds to subject him to a version of the diagnosis that he has been given by other, psychoanalytically inclined practitioners, styled as "Freudbrüder", peddling such ideas door-to-door (SLW, p. 109). For Döblin, who was substantially involved in the development of psychoanalysis in Berlin, wrote psychoanalytically inflected studies on hysteria and melancholy, but was free-thinking in his adaptation of Freudian tenets and methods in both clinical and literary practice,[3] the "Freudbrüder" are an ambivalently charged fraternity. Having undergone a training analysis with one of the leading lights of the Berlin Psychoanalytic Institute, Ernst Simmel,[4] he is appropriately positioned to have the tables turned upon him, in transferential fashion, by a Freudian patient.

When the analysand projects his diagnosis of masochistic impotence onto the doctor, this takes a topographical form, as he suggests that Döblin is staying in the East of the city when he really wants to go West, into the terrain of the bourgeoisie, which is indeed just the fantasy that had been going through Dr Döblin's mind. The doctor's reaction is suitably topographical in form: "Ich hab's erwartet, platze heraus, ich lache meilenlang. Das Café geht in Stücke" (SLW, p. 109). Whether this explosive laughter, which indeed projects him westwards through the city ("Jetzt habe ich mich bis zur Siegessäule hingelacht" (SLW, p. 109), is to be understood as symptomatic of an underlying "Platzangst" ("platze heraus"), an anxiety about his place in and around the Alexanderplatz, is a matter of conjecture. Certainly, one of the "Freudbrüder" might be inclined to read it in that way, as a dialogue that speaks otherwise in the manner of a dream-text or free associative discourse, revealing the kind of phobic relationship to urban space that characterised Freud's case of Little Hans. The dialogue closes with the doctor's insistence that the Freudian defects being ascribed to him are only the stuff of his novels,[5] and that he is in fact firmly signed up to his tripartite territory of book, home, and the proletarian streets around the Alexanderplatz: "Im übrigen steht bei mir geschrieben: ich bin hier zu Haus" (SLW, p. 110). The "Dialog in der

3 For an account of Döblin's relationship to psychoanalysis, see: Veronika Fuechtner, "'Arzt und Dichter': Döblin's Medical, Psychiatric, and Psychoanalytical Work", in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. by Roland Dollinger et al. (Rochester: Camden House, 2004), pp. 111-39.

4 Ibid, p. 119.

5 One reader of the text, Gerhart Hauptmann, made a similar diagnostic judgement, writing "Hysterie" in the margin of his copy at a point where Döblin is describing his family history. The copy is held in the Hauptmann collection of the Staatsbibliothek Berlin.

Münzstraße" suggests, however, that this being at home in the East Berlin book of his life is haunted by a more uncanny sense of the urban unhomely. The home space is subject to the experience of place as other, which is indeed a recurrent subject of his books, and not least the book which seems particularly "at home" in the territory in question: *Berlin Alexanderplatz*.

Berlin Alexanderplatz presents a particular kind of topographical case history: a story that at once maps a person and a place in a fraught historical conjunction, factoring the former through the latter. This accounts for what Brecht sees as Döblin's epic refunctioning of narrative, not least in psychological terms, through "die Vertiefung der introspektiven Methode durch Ausbau einer extraspektiven".[6] The discussion of *Berlin Alexanderplatz* here will focus in particular on this methodological interaction between introspective and extraspective dimensions: the construction of character in and through the mediation of environment. When Benjamin suggests that Biberkopf constantly invokes his destiny – "Dieser Mann muß den Teufel al fresco immer von neuem an die Wand malen"[7] – the insertion of "al fresco" is telling: the protagonist's fate is indeed primarily inscribed on the external surfaces of the open-air city. And, if the epic work is, according to Brecht, decentred, then this also applies to both the central site and the central figure of *Berlin Alexanderplatz*, each of them at once focal and dispersed, projected beyond themselves, through structures of displacement and substitution. To put it in the terms of *Gestalt* theory, both figure and ground are eccentrically disposed, subject to dislocation, both in themselves and in relation to one another.

The title *Berlin Alexanderplatz* appears ready to be taken as read, a simple signpost. The naming of the novel after a place-name suggests from the start a concern with toponymy. And, indeed, *Berlin Alexanderplatz* is preoccupied with place-names, as it charts the peregrinations of its protagonist on the streets of Berlin. The Alexanderplatz of the title is an allegorical place, a latter-day *agora* figuring the principle of change and exchange that characterises the modern metropolis. And its protagonist – as urban everyman – also has an allegorical character. The subtitle of the novel, *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, aligns it with a pseudonymous

6 Bertolt Brecht, "Über Alfred Döblin", in *Werke: Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. by Werner Hecht et al., 30 vols (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988-2000), XXIII, p. 23.

7 Walter Benjamin, 'Krisis des Romans: Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz"', in *Gesammelte Schriften*, ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, 7 vols (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), III, pp. 230-36 (p. 235).

title like Hesse's *Der Steppenwolf*.[8] It is indeed quite like *Der Steppenwolf* in its application of a mythical man-animal name to its protagonist, representing the modern human condition in the allegorical form of a beast that has wandered into and is astray in the city. As Hesse's novel is the case history of a kind of Wolf-man, so Döblin's is the case-history of a man with animality hybridised into his psyche – a Beaver-head indeed. As much as the works of Hesse, Kafka, Mann, or Musil, Döblin's novel is informed by an, albeit ambivalently charged attachment to psychoanalytic thinking and method,[9] and the symbolic fact of becoming animal in the head embodies that attachment in a particular allegorical form. It makes the protagonist ready for brutal violence in the animal farm of the city, both as agent and as victim, and bound to one of the key, allegorical other places of the novel, the slaughterhouse. The slaughterhouse, as an off-centre space that at once inverts and represents its central, titular location, is a heterotopian location in the sense developed by Michel Foucault.[10] Like the prison or the asylum, it allegorises the human condition of the city, sets it in another physical and discursive space in order to figure it differently.

This allegorical function of speaking and placing otherwise is already given in the novel's naming, and thereby placing, of itself. It would be as well, however, to reconsider the claim that *Berlin Alexanderplatz* has a place-name for its title. "Berlin Alexanderplatz" is the name less of the square itself than of its position in the transport system. It is above all a place of transit – of destination, departure, or transfer – the name of the place as seen or heard by the traveller reaching it from elsewhere or en route elsewhere.[11] That is, the title puts this focal square of the city, known not least for its railway station, under the sign of transition. The protagonist of the novel is a one-time "Transportarbeiter", and the novel itself is a work of transport, with repeated recourse to forms of transportation, both public and private. Individual and mass movement is a key feature of the Alexanderplatz, the "höchst lebendigen und mobilen Alex" as Döblin calls it in a sketch for the preface to the novel (BA, p. 818). It is not by chance that Biberkopf has to travel to the Alexanderplatz as his proper location at the start of the novel. Under the railway, underground, or tramway sign "Berlin Alexanderplatz", marking the landmark square as

8 Döblin's publisher, Samuel Fischer, insisted that the epic novel make this concession to individual appeal.

9 "Vor allem habe ich meine Technik aus der psychoanalytischen Tätigkeit, aber sehe da ihre Begrenzung" (letter to Julius Petersen, 18 September 1931: Br I, p. 165).

10 Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16 (Spring 1986), 22-27.

11 This is operative in the reference to *Berlin Alexanderplatz* in Hannes Stoehr's film *Berlin is in Germany* (2001), where an ex-convict from East Berlin, returning to the city from prison after the *Wende* and having to deal with the changes wrought upon it, is welcomed by the announcement "Nächster Halt: Berlin Alexanderplatz".

mobile, the place in question is transformed into what the urban theorist Marc Augé in his discussion of the supermodern city has called a non-place: a site of flow, intersection, and exchange rather than of stable topographical identity.[12] If this novel is a landmark of the arrival of German culture in metropolitan modernity, it also marks that arrival as subject to mobility, to transition and displacement – to going beyond, into other space.

The fascination of the Alexanderplatz and its catchment for the novel is that it is at once what Henri Lefebvre calls a "representation of space" and what he calls "representational space". It is, respectively, the place both of those representative structures that establish the city's dominant codes of order through frontal representation and of more localised sites of minority culture, "linked to the clandestine or underground side of social life".[13] Döblin's novel exposes the Alexanderplatz and its surroundings, from the frontal impact of its representative buildings to the dark rear spaces of the "Hinterhof", as a hybrid of these two types of urban topography and thereby reveals the unfamiliar faces of the familiar place. Not for nothing does Biberkopf's return to the Alexanderplatz begin with a scene from the conventionally hidden space of the "Höfe" that make up its hinterland in the Scheunenviertel, and with Biberkopf adopting the outsider position of the Jew, an other in the place of the other. Historically, Jews had to enter Berlin through the nearby Rosenthaler Tor, administered by resident Jews, and here Biberkopf is subjected to this other identity as he returns to the ambiguous representational space around the Alexanderplatz: as he enters the "Hof" we read: "Der Jude nahm ihn am Tor in Empfang" (BA, p. 18). The indigenous Berliner experiences his putative home territory as uncanny, and while he will draw strength to move on from the abject fate of Zannowich in Nachum's story, the threat of such abjection will also attend his return to the Alexanderplatz proper.

One of the buildings that establishes the function of the Alexanderplatz as space of representation is the palatial Polizeipräsidium, described as a "panoptischer Bau" (BA, p. 419). In a sketch for the preface to the novel, Döblin calls the Polizeipräsidium "dieses unheimliche Haus" (BA, p. 818), and it seems that it does indeed inhabit the square as a representation of its uncanniness: of that which is disturbingly unconscious to it. This would be to understand Döblin, as suggested by Benjamin, as heir to

12 Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (New York/London: Verso, 1995). While Augé contrasts this city of supermodernity with the more stable and placed city of modernity, a text like *Berlin Alexanderplatz* challenges that contrast.

13 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. by Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), p. 33.

E. T. A. Hoffmann in his cultivation of the "Berliner Roman".[14] The uncanny panoptical building has its ironic counterpart in the forensic work undertaken by the novel, which enters other spaces to which the ostensibly all-seeing and all-knowing vision of the law, or of other social institutions, has at best limited access, in order to represent and expose the unseen and unknown.

Both the square itself and, metonymically, the Polizeipräsidium are familiarly known as Alex. The detachable, familiar form of Alex is hypothesised by Alexander Honold as a figure of amputation, indicative of the symptomatic conditions of post-war trauma that he traces in the novel.[15] If it is indeed to be understood in this way, what the removal of the appendage leaves as a corollary of the body of the amputee Biberkopf is "-anderplatz", a truncated form which might be read as other-place. If this seems fanciful, it is worth noting that Döblin persistently associates the place and what occurs on and around it with "andere", "ändern" and their cognates. It would appear to be the representative place for encounters with otherness in Berlin. This involves both the migrant and the criminal as urban others, the underworld or otherworld figures that populate Döblin's novel, and also the principle of change for which the Alexanderplatz stands. This historic market place is marked out as a place of exchange, of traffic of all kinds. It is in its character as a place of exchange that Ernst Bloch in a feuilleton piece on Berlin sees the exemplary function of the Alexanderplatz in Döblin's novel. For Bloch, the place of exchange demands mediation in a literary form that is mobile and various, that of montage: "hier hat die Montage des Döblinschen 'Alexanderplatz' ihren eigenen Platz […] in fast bodenloser Vertauschbarkeit".[16] This mode of representation that works through exchange marks the "Platz" out as indeed an "-anderplatz", a place of transformation that allegorically names its function.[17]

Let us pursue this speaking otherwise of the place name a little further. Alexander is of course not only the name of the Russian Tsar who gave the square its name, but also that of one of the epic adventurers of the ancient world. Its root is *andra* – man. Simon Goldhill has shown the ambiguity that is built into that root in Greek poetics, through the opening of *The Odyssey* where the hero is introduced under the mask of the

14 Walter Benjamin, "Das dämonische Berlin", in *Gesammelte Schriften*, VII, pp. 86-92 (p. 90).

15 Alexander Honold, "Der Krieg und die Großstadt: *Berlin Alexanderplatz* und ein Trauma der Moderne", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, ed. by Hartmut Eggert and Gabriele Prauß (Berne: Lang, 2003), pp. 191-211 (p. 209).

16 Ernst Bloch, "Berlin aus der Landschaft gesehen", *Frankfurter Zeitung*, 7 July 1932, pp. 1-2.

17 It would thus follow the same punning principle as the jingle: "Die strahlt, die strahlt als wär sie aus Stralau" (BA, p. 150).

first word *andra*, standing for what Goldhill calls "an articulation of man's place".[18] *Andra* here is qualified by *polutropon* (with many turns), and for Goldhill this installs Odysseus, as model man, into a circuit of exchange, of place, speech, and identity. Under the sign of exchange, Döblin's modern epic, like Joyce's *Ulysses*, can be said to pastiche the Odyssean model (the *Odyssey* is indeed one of its explicit mythical intertexts: BA, p. 135). Like Joyce, Döblin maps out an epic journey for his latter-day Odysseus within the compacted topography of the city. And in its primary placement on the Alexanderplatz, the novel signals the place of its representative man as one of many turns. The topography of the place is also a tropography, a system of rhetorical turns, and these apply not least to the category of manhood as transacted on and around the "-anderplatz". In his mock-Odyssey, Biberkopf is altered – "sehr verändert" as the prologue has it (BA, p. 11) – or displaced in various ways, as he adopts or is adopted into a series of alternative identities, from the Jewish migrant at the start, to criminal, to homosexual. And these forms of alterity are discursively networked. To give but one example: Biberkopf's resistance to a homosexual identification is nicely expressed in Yiddish.[19] Having read some minority interest magazines and decided to attend a homosexual rights meeting, Biberkopf's panicked reaction to this taboo territory is mimicked by the narrator: "Er zog in einem großen Schlamassel ab, die Sache kam ihm so wenig koscher vor, daß er Lina kein Wort sagte und sie abends versetzte" (BA, p. 74).

The physical terrain of and around the Alexanderplatz is the appropriate framework for the personal alterations and changes of place of the metropolitan Odyssey. A collaborative work of 1928 by the leading Weimar photographers Sasha Stone and Otto Umbehr, also known as Umbo, has the title *Der Alexanderplatz im Umbau*, and this is indeed something of a collocation: reconstruction and the Alexanderplatz belong together. The work suitably casts the environmental montage in the form of photomontage, shifting planes and perspectives into new relationships, in a technique akin to Döblin's textual montage. A series of photographs from Döblin's own album features more conventional variations on the same scene of excavation,[20] which is indeed a signature scene for the novel. Along with the images of scenes from around the Alexanderplatz

18 Simon Goldhill, *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 2.

19 Just as elsewhere the Yiddish functions as a form of "Gaunersprache" with "Ganofim" replacing "Ganoven" (BA, p. 69).

20 See *Alfred Döblin 1878·1978: Eine Austellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, ed. by Jochen Meyer (Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1978), p. 232.

that Döblin included in the manuscript of the novel, the photographs can be understood as an implied presence in the narrative, a latent iconotextual dimension.

While the novel has often been compared to filmwork, it can also be related to the technology of the still image. Thus, in a scene that Kaemmerling has scrutinised for its filmic structure,[21] when Biberkopf first observes Mieze apparently seeking trade on the other side of the Alexanderplatz and then joins her, it is perhaps indicative that the sequence begins in front of a "Photographenkasten" (BA, p. 262).[22] While Kaemmerling sees the montage dynamic of the sequence, with its exchange of points of view and abrupt syntactical forms, as cinematic in structure, it would also be possible to read it as modulating in intermedial fashion between the moving and the fixed image, cinematography and still photography, or photomontage. It is a form designed to make the dynamics and statics of the scene visible, tracking and fixing both aspects of urban life. It registers the turns and other movements that are a recurrent feature of this sequence, and the standing still that interrupts it (as when Biberkopf, occupying the position of the camera in his imaging of Mieze, is "in der Entfernung festgehalten": BA, p. 262). The traffic represents the dynamic principle, and such fixed features of the street spectacle as the "Persilsäule", where the two stand as they wait for the traffic to pass, the static. At the end of the scene, this standstill is experienced as shocking as Mieze stands still and alone in a mortal freeze-frame and a fearful Biberkopf then gets the inanimate streetwalker moving once more. It is the "photograph" as memento mori in Benjaminian style and an adumbration of what is to come; or to follow Barthes in his analysis of the mortified temporality of photographs, it is in the suspended temporal space of the future anterior, what will have been.[23]

Such snapshot images have a particularly emblematic character in their function of making the unseen visible, and linking this with the hollowing out that attends the dynamics of construction. Not for nothing does the scene take place against the backdrop of a "Bauzaun". The digging-work opens up perspectives on what is conventionally concealed, on subliminal material and structures, and so indicates that the novel is strategically aimed at exposing such insights. This is what we saw Brecht call the

---

21 Ekkehard Kaemmerling, "Die filmische Schreibweise", in *Materialien zu Alfred Döblin: "Berlin Alexanderplatz"*, ed. by Matthias Prangel (Frankfurt am Main.: Suhrkamp, 1975), pp. 185-98 (p. 187).

22 In the first floor of the Aschinger building, before which Mieze stands, was a prominently advertised "Photographisches Atelier".

23 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. by Richard Howard (London: Vintage, 2000), p. 96.

exploration of introspective dimensions via the extraspective. It represents Döblin's attachment to the archaeological methodology of psychoanalysis, undertaken on both collective and individual levels, and opened up in particular in the interaction between psychic interiority and the external sights and voices of the city. There is a cross-mapping at work between psyche and city through unconscious and underground as two types of "anderer Schauplatz", to cite Freud's well known allegorical staging of the unconscious.[24] In each case, the work of excavation has constructive intentions, but it also exposes uncanny uncertainties and dangers.

The mapping of psyche onto urban topography in *Berlin Alexanderplatz* follows a more general pattern in Döblin's work. Architect Daniel Libeskind, who entered a competition to redesign the Alexanderplatz in 1993, describes his fascination with Döblin's handprint and the perception that it represents Berlin and its lifelines.[25] In another piece, on his design for the Alexanderplatz, this fantasy becomes a reality for Libeskind, when he suggests that when asked to describe the Alexanderplatz, Döblin presented an imprint of his left hand.[26] What is implied here is a linkage between the mind, urban space, and the mark of bodily identity. Libeskind's fascination with this apocryphal scenario focuses on the choice of the left hand (he seems to be thinking of Döblin's pseudonym "Linke Poot"), and suggests it might gesture in the direction of leftist politics. An imprint of the author's left hand is reproduced in the autobiographical text *Erster Rückblick* (SLW, between p. 112 and p. 113), along with the account of a palmist who reads the hand as indicating that he is 'eine Art Medium' (SLW, p. 137). Libeskind's account of Döblin's hand-gesture suggests a link between the lines of the hand and the urban map, a link that is as resonant with palmistry and criminology as it is with politics. It is the same logic as in the visual matching of the magnified fingerprint and the maps and plans used by the detectives in their psycho-topographical mappings of the Berlin underworld in Fritz Lang's film *M* (1931).

The criminological link extends to the psychological in the text by Döblin that inaugurated the criminological series "Außenseiter der Gesellschaft – Die Verbrechen der Gegenwart", *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* (1924). Here, the mapping of identity is undertaken through a

---

24 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in *Gesammelte Werke*, ed. by Anna Freud et al., 18 vols (Frankfurt am Main: Fischer, 1999), II/III, p. 51.

25 Daniel Libeskind, "trauma/void", in *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, ed. by Elisabeth Bronfen et al. (Cologne: Böhlau, 1999), pp. 3-26 (p. 7).

26 Daniel Libeskind, "Berlin Alexanderplatz: Ideologies of Design and Planning and the Fate of Public Space", *Journal of the International Institute* (Ann Arbor, MI: University of Michigan), 3, no. 1 (1995), <http://hdl.handle.net/2027/spo.4750978.0003.101> [accessed 8 April 2008].

series of spatialised charts of psychical zones, in an appendix presented as a "Räumliche Darstellung der Seelenveränderung Elli Links, Links und Margarete Bendes: vom November 1919 bis Mai 1922 in 17 Phasen".[27] For Döblin, this topological form of representation corresponds to the spatial conception of the psyche: "Die räumliche Darstellung ist nicht sehr entlegen, weil ein nicht unbedeutender Teil unserer Seelenvorstellungen räumlichen Charakter trägt."[28]

In his study, the eccentricity of the social outsider's psychical map, the transgressing of normative boundaries, correlates with that of handwriting, another form of handprint. Alongside the palmist's reading of Döblin's hand as that of a medium in *Erster Rückblick*, is the diagnosis of a graphologist, who sees his handwriting as revealing an ambivalent cast between discipline and fantasy, with special access to the "Abgründe des Kollektiv-Unterbewußten" (SLW, p. 135), and between medicine and literature, with the words "medizinisch" and "Literatur" each showing symptomatic "Schreibstörungen" in his script (SLW, p. 136). In *Die beiden Freundinnen*, this kind of symptomatological reading of the hand of the doctor-author, is applied by him to the case study. The psycho-topological and graphological models share the feature of a dangerous inclination towards the left (as is also marked, it seems, in the invented name of Link, also recurring in the genitive form of Links). Link's psycho-diagram does indeed exceed the periphery on the left hand side, and when Margarete Bende takes his place after collaborating with his wife Elli in his murder, so her handwriting follows the same pattern: "groß, weit, schräg nach links gelegt, unregelmäßig über den Linksrand verfügend, meist ihn besetzend".[29] The left follows a conventional encoding as the side of transgression, suggesting that the sort of relationship between environment and character that Döblin recognizes here also extends to the form of writing. Elli Link's handwriting thus takes an architectonic form in his analysis, with its "Arkaden" between letters representing the enclosure of her "Triebhaftigkeit", and its vowels subject to "Zuriegeln".[30] He at once finds the cross-mapping between space and character – what he calls the symbiosis with houses, streets, and squares – compelling and yet obscure, "eine sichere, wenn auch dunkle Wahrheit."[31] And its relaying from psychic imaging, via "Stadtbild", to "Schriftbild" appears to be no less dark a truth for Döblin. This cross-mapping can be understood to

27 Alfred Döblin, *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* (Berlin: Die Schmiede, 1924). Appendix (no page numbers).

28 Ibid., p. 111.

29 Ibid., appendix.

30 Ibid., appendix.

31 Ibid., p. 114.

correlate with his textual-topographic representations of the Alexanderplatz territory in *Berlin Alexanderplatz*, binding the central site into those other places under its surface, at or beyond its margins: the excavation pit, the "Hinterhof", the abattoir, and so forth.

How then, does this principle of the other "Schauplatz", modulating between psyche and urban topography, image and text, transfer to the medium of film? I would like to consider two sequences from Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz* with this question in mind. The introductory sequence, with its montage of original images of the city, driven by its electrified transport system, seems to have to do the work that the film can or does not. The extensive tram-ride at the start of Phil Jutzi's 1931 film of the novel is striking by its absence in the Fassbinder version, but the prelude is not designed to serve the same function of mobile, panoramic entry to the city. It rather appears to represent the original location of the work as a lost scene, which can only be artificially reconstructed in another place. To take up another of the images in the sequence, and one with a particular poignancy for the story of Franz Biberkopf – that of an amputee doing metal work with a stylised metal arm of his own – the prelude works as a less than convincing prosthesis, displaying the kinds of lack and uncanniness that are at work in the body of the film as a whole. Rather than transported by the spinning wheels of the tram, the images are as it were caught and cut up in those wheels, in a logic that corresponds to the traffic accident which haunts the transportation networks of the city and is staged in Biberkopf's "accident". The amputee cast in the turning wheels of the tram thus has an emblematic character.

The image sequence introduces each part of the film series. Its apparent purpose is to illustrate the dense metropolitan variety of Berlin in 1928: stills of various aspects of urban life are blended into footage of the turning wheels of a 1920s tram, against a soundtrack of Richard Tauber singing Lehár's "Freunde, das Leben ist lebenswert". The tram wheels seem to impel the image-track, as if a form of projection machinery, but the images – often barely visible – represent forms of city life that may or may not be worth living: from a scene from the Spartakus revolt on the Alexanderplatz to the unemployed on the streets; from a Zille photograph of a couple at a dance to a pornographic peephole image of intercourse between a man and a woman, which flashes up with an unclear, subliminal effect; from scenes of destitution and imprisonment to those of mass entertainment. In all of this, the images remain obscure and stilted, not properly dynamised by tramwheels that seem to turn endlessly on themselves. The "film" of urban variety, seen at the start of each part of the series, is invariable. The screenplay describes the effect that the

sequence is designed to have as follows: "und zwar soll es so sein, wie wenn man an einem Sonntagnachmittag durch eine Straße geht, aus sehr vielen Zimmern, Wohnungen, Häusern rechts und links dasselbe Wunschkonzert hört, das auf diese Art aber jegliche Heimeligkeit verliert, im Gegenteil unheimlich und befremdend wirken soll".[32] Sound and image track take a fixed, automatic form, imparting a sense of the urban uncanny. One of the interior images flashed into the sequence is that of Döblin with a patient in his consultation room, and the implication is that the clinic is integral to the city represented here, a necessary adjunct to the psychopathologies of its everyday life.

The uncanny effect that Fassbinder describes is recognisable as a classic form of that psychical disturbance in Freud's account: the urban pedestrian's experience of involuntary return to the same place. A key aspect of the uncanny condition is that of recursive motion that is fixed in standstill, and the film shows its attachment to this condition each time it restarts with its gallery of ghostly photographic stills. The title sequence creates a template for the recursive patterns, the compulsive returning to places, that is so intensive in the film, charging familiar scenes with uncanniness. That the images are caught in the wheels of a tram, reflecting upon the traumatic collision courses of human and vehicle in the narrative, emblematises the sort of vicious circularity that Thomas Elsaesser sees as the characteristic signature of Fassbinder's work in *Berlin Alexanderplatz* and elsewhere.[33] This automatic, recursive behaviour is repeatedly displayed in the film's form, as when Biberkopf returns repeatedly to the "Straße Babylon" to hear the story of the Whore of Babylon but never to take advantage of the services offered there, as though he had made a repeated mistake according to an unconscious drive. We are reminded of Freud's uncanny experience in an Italian town, as described in *Das Unheimliche*, where he finds himself coming back repeatedly to the red-light district.[34]

The other example to be considered here is Fassbinder's take on that cinematic or photographic scene of the encounter between Biberkopf and Mieze described before. Fassbinder transposes this scene, as he does so many, from the Alexanderplatz to another, backstreet place, one of the film's generic sites. The *auteur* adopts a toponymic authority over his version of the city by locating the scene at the junction of two streets named after figures that interest him and are possible objects of future

32 Rainer Werner Fassbinder and Harry Baer, *Der Film BERLIN Alexanderplatz: Ein Arbeitsjournal* (Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1980), p. 22.

33 Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany: History Identity Subject* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), p. 222.

34 Freud, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, XII, pp. 227-68 (p. 249).

film projects. He might, he says, have named a street after a favourite Berlin author, Fontane, but opted instead for Jean-Paul-Straße, after the eighteenth-century German writer, and Moses-Straße after Freud's *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*.[35] In this studio reconstruction-cum-invention of a Berlin street corner, the framing strategies so characteristic of Fassbinder's filmwork give constant reminders of cinematic construction. Biberkopf's viewing of Mieze is mediated by the windscreen of a truck, behind which he hides as a kind of street-camera, an apparatus with viewing lens. His position has the effect of placing Mieze, repeatedly, in the framing device of the steering-wheel, which might be read as a particularly uncanny emblem for both Biberkopf, who has lost his arm under the wheels of a car, and for Mieze, who will also be a traffic victim in the dreamlike distortions of the action of the film in its epilogue. It also reprises the images of figures fixed in the tram-wheels in the prelude.

The screening and framing effects at work here recur both in the scene and more broadly in the film as a whole. At the same time, Biberkopf's point of view is mediated by the other, an anonymous potential customer, standing perhaps in place of the "Photographenkasten" in the novel, who repeatedly views Mieze at close quarters as she passes to and fro. This viewer's uncomfortable proximity to Mieze only serves to expose Biberkopf's remote surveillance. As she looks out for Biberkopf, she in her turn takes on the appearance of a photographic automaton, her eyes scanning the opposite side of the street while the camera pans too mechanically across the scene for a point-of-view shot. The mechanical character is emphasised by repetition in the image-track: identical shop-signs, serial bags on the truck, and particularly the windows of a passing bus, understandable as a strip of photographic frames. As she paces up and down, behind her on the "Bauzaun", the symbolic backdrop of urban reconstruction, displacement, and commodification, is a series of posters showing a walking figure in profile, as if to image this place – in the style of the photographic still – as a recurrent scene of street-walking. She spots Biberkopf as a bus passes between them, and she is seen transfixed on the street as if in a sequence of photographic frames, before coming back to life and joining him. The repetition of the visual track of bus window-frames – clearly the same vehicle running the other way – serves to emphasise the convergence of the film's practical limitations, with its economic recycling of space and vehicles in a tight studio setting, and its aesthetic and psycho-dramatic design. As emphasised from the close-up shots that introduce it, the outdoor scene is conceived, as is so

35 See *Fassbinder über Fassbinder: Die ungekürzten Interviews*, ed. by Robert Fischer (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004), p. 508.

often the case in Fassbinder's work, as a kind of externalised chamber drama, caught tightly in physical and psychical space. Like the fixed motion of the tram in the prelude, this image sequence shows that the "Transportarbeit" that is achieved by Fassbinder's film is always also at a standstill, akin one might say to the "Dialektik im Stillstand" theorised by Benjamin,[36] and at work not least in his understanding of the life-and-death dialectics of the photographic medium. As a near miss with a car as Mieze crosses the road emphasises, the encounter through the mediation of the passing bus is a kind of virtual street accident, invoking that leitmotif of both novel and film.

The uncanny sense of living-death that is present in the scene as narrated in the novel, and relayed into the camerawork of the film, returns more brutally when the scene is rehearsed in Fassbinder's epilogue. The scene is viewed once more from Biberkopf's vantage point, but with Reinhold's murder of Mieze taking place in the empty street. The epilogue is indeed constructed as a sequence of such returns to, refilmings and refigurations of, the film's scenes. In the epilogue, the generic Berliner Straße which provides the set for Fassbinder's largely studio-based filming of Berlin is reconstructed as street-cemetery, what the screenplay calls a "tote Straße".[37] And in the light of this conversion of the metropolis into a necropolis, the rerunning of the scene of the reunion with Mieze as that of her murder converts that street-scene too into a street of death. This scene from what Fassbinder calls a third-order dream, his "Traum vom Traum des Franz Biberkopf von Alfred Döblin", exposes, after the fact, the uncanny otherness that was always there in the original scene from the novel as "anderer Schauplatz". Taking the scene beyond the ostensible territory of the Alexanderplatz to other scenes, Fassbinder's version also highlights how Döblin's original location is already an uncanny, other place.

36 See Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften* V, p. 55.

37 For sketches of the conversion of the architecture into ruins and the building in of cemetery structures, see Fassbinder and Baer (n. 32), p. 496.

November 1918: Topography of a Revolution

ERNEST SCHONFIELD

In contrast to several previous interpretations of *November 1918* – which focus on temporality – this chapter analyses the novel's spatial and material configurations. In doing so it demonstrates that topography constitutes an important cognitive dimension of the novel, one which is closely linked to its political, psychological and religious levels of meaning. In accordance with Döblin's concept of "Resonanz" and Taine's theory of milieu, the novel shows how physical environments impinge upon individual psychology. In *November 1918* urban spaces and furniture play a significant role in shaping the consciousness of the characters. In particular, the character of Friedrich Ebert is symbolically aligned with his physical surroundings. Ebert's behaviour is also interpreted in terms of Robert Michels's "iron law of oligarchy". As for Friedrich Becker, he functions as a "Sonde" or sounding device, an instrument for taking moral measurements, inserted into the contested territory of Alsace-Lorraine, later into the body politic of Berlin, where he bears witness to the revolution at the moment of its collapse. Becker finally chooses banishment, and subsists beyond the city walls as an unacknowledged legislator.

Im Gegensatz zu mehreren früheren Deutungen von *November 1918*, die sich auf Temporalität konzentrieren, werden in diesem Beitrag die räumlichen und materiellen Konfigurationen des Romans untersucht. Es wird gezeigt, dass Topographie eine wichtige kognitive Dimension des Romans bildet, die mit dessen politischen, psychologischen und religiösen Bedeutungsebenen eng verbunden ist. Döblins Begriff der „Resonanz" und Taines Milieutheorie entsprechend, zeigt *November 1918*, wie Individuen durch physische Umgebungen psychologisch beeinflusst werden. In diesem Roman spielen städtische Räume und Wohnungseinrichtungen eine wichtige Rolle, da sie das Bewusstsein der Figuren mitgestalten. Im Besonderen wird die Figur des Friedrich Ebert symbolisch auf seine physische Umgebung ausgerichtet. Eberts Verhalten wird auch mit Bezug auf das „Eherne Gesetz der Oligarchie" des Soziologen Robert Michels interpretiert. Friedrich Becker wiederum fungiert als „Sonde", als moralisches Messinstrument. Als solche wird er gewissermaßen in das umstrittene Gebiet Elsass-Lothringen und später in die Hauptstadt Berlin „eingeführt", wo er Zeuge der zusammenbrechenden Revolution wird. Schließlich wählt Becker die Verbannung und bleibt als nicht anerkannter Gesetzgeber draußen vor der Stadt.

November 1918, begun in France in 1937 and completed in California in 1943, is Döblin's last great Berlin novel. In *Epilog* (1948), Döblin describes

his conception of this "Erzählwerk" as follows – the language is crucial here:

> Ich dachte an Berlin, an die ferne Stadt, und prüfte nun im Geist, ähnlich wie 1934 in "Pardon wird nicht gegeben", wodurch alles gekommen war. Die alte Landschaft wollte ich hinstellen und einen Menschen, eine Art Manas und Franz Biberkopf (die Sonde) in diese Landschaft ziehen lassen, damit er sich (mich) prüfe und erfahre. (SLW, p. 299).

Döblin talks about a *landscape*, the landscape of his memory, and he describes Friedrich Becker, the "hero" of the novel, as a "Sonde" – a "sounding device" or "probe" that he wishes to insert into this landscape. The word "Sonde" has a double meaning. A "Sonde" can be a medical probe used to examine a patient or a borehole used in mining to take geological samples. The object of study, the revolution, is thus figured metaphorically as both a landscape and as a human body. It is – figuratively – a terrain to be surveyed and an organic entity to be explored. At the same time, the observer or sounding device must reflect upon his own position within this environment. Becker ("die Sonde") is lowered into the revolutionary landscape in order test both himself, and Döblin too: "damit er sich (mich) prüfe und erfahre". Helmuth Kiesel has shown that Becker is not the only "Sonde" used by Döblin,[1] but he is the "Sonde" who reflects most profoundly upon his own position. This refers us once again to the underlying heterogeneity of the novel, the tension between history and religion.[2] Becker can only begin his moral evaluation of history by calling into question his own moral status as a subject who is implicated in the events he hopes to comprehend. The search for a historical judgement becomes the quest for an ideological or spiritual standpoint from which a valid judgement would be possible.

Becker is thus central to *November 1918*: like the German body politic itself, he has been deeply wounded in the war, and his painful efforts to walk parallel the first confused steps of the new German republic. Furthermore, in his quest for meaning, Becker embodies and articulates the novel's own narrative project. He represents the narrative's own desperate quest to comprehend (in both senses of the word – to embrace and to understand) the German revolution. Becker, the "Sonde", is a sort of plumb line, lowered into the bloody morass of revolutionary turmoil in other to fathom and get to the bottom of these events. Becker's vertical trajectory causes him to move continually between different narrative

---

1 Helmuth Kiesel, *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins* (Tübingen: Niemeyer, 1986), p. 359.

2 This tension continues to polarize the secondary literature on the novel, as Wulf Koepke has shown. Koepke, *The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels* (Rochester, NY: Camden House, 2003), pp. 200-01.

levels. The text of *November 1918* works on at least four narrative levels. One is the physical plane and has to do with the materiality of bodies and things. The second level is the plane of political and historical action. The third level is psychological and explores the inner life of the characters, their mental and emotional states. And the fourth level is spiritual and transcendent. These four levels of Döblin's *Erzählwerk* – material, political, psychological and religious – can be discerned throughout the text. Indeed, the narrative continually and self-consciously draws attention to the co-presence of the four levels and spectrum of signification that it puts before its readers.

In this essay I will focus on materiality in *November 1918*, and in particular on the *topography* of the novel, on its material landscape and on the spaces within which events and experiences unfold. In doing so, I will seek to show how this spatial, topographical dimension is closely linked to the other three narrative dimensions – political, psychological and religious – of the novel. This occurs because physical locations exist within a field of cultural and psychological force. In his recent study *Berlin in the Twentieth Century*, Andrew Webber develops the cultural topography of Walter Benjamin, arguing that it is possible to regard sites within a city as being "occupied by ideological and psychical investments and disinvestments".[3] In other words, material environments play a part in mediating – and even shaping – consciousness. This fact was registered in various ways by German-speaking modernists at the turn of the twentieth century. Hugo von Hofmannsthal's *Das Gespräch über Gedichte* (1903) asserts that sensory perception of the surrounding environment is the key to understanding human identity: "an ein paar tausend […] Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft, alle deine Aufschwünge, alle deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheiten. […] Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen."[4] Döblin adopts a remarkably similar position in his programmatic statement of 1913, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm*. Here he dismisses traditional psychology as solipsistic, calling instead for "Tatsachenphantasie", factual imagination (SÄPL, p. 123). He insists upon an aesthetic which views the modern self as being defined to a large extent by its surrounding – mainly urban – environment: "ich bin

3 Andrew Webber, *Berlin in the Twentieth Century: A Cultural Topography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 6.

4 Hugo von Hofmannsthal, "Das Gespräch über Gedichte", in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, ed. by Bernd Schoeller (Frankfurt am Main: Fischer, 1979), VII, pp. 495-509 (p. 497). On this point see also Ritchie Robertson, "Modernism and the Self 1890-1924" in *Philosophy and German Literature 1700-1990*, ed. by Nicholas Saul (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 150-196 (pp. 184-85).

nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts" (SÄPL, p. 122). In *Unser Dasein* (1933), Döblin introduces the concept of "Resonanz" in order to explain how individuals are formed both consciously and unconsciously by social and natural environments (UD, pp. 171-78). This insight – that physical surroundings help to shape consciousness – continues to inform Döblin's exile work. In *Amazonas*, physical locations influence both the characters and the narrative technique, as Oliver Simons has shown.[5] In *Pardon wird nicht gegeben* (written 1934, first published 1935), the main protagonist, Karl, is a furniture manufacturer who becomes convinced that home furnishings play an important part in ordering family life and in affecting people's behaviour: "Möbel machen Familien. Man kann beinah nichts gegen ein Büffet, eine Kredenz, eine Garnitur Ledermöbel, wenn sie auf einem ausgesuchten Teppich um einen stehen. Sie schreiben dir den Gang, die Miene, sogar Gedanken vor" (PW, p. 195). His wife Julie thinks that Karl is trying to promote his own business, and imagines an advertising slogan: "Möbel machen Familien, die staatserhaltenden Möbel" (PW, p. 195). But this is no mere advertising slogan: Karl's authoritarian ethos is indeed deeply implicated in the environments and milieus he chooses for himself. He gravitates to the area around the Imperial "Schloss" in the centre of Berlin because its sheer imposing presence confirms his own ideological prejudices: "Wie stark und ernst und ehrfurchtheischend hier alles ruhte. Man fühlte die Jahrhunderte alte Gewalt, die sich in diesen Bezirk zurückgezogen hatte. Sollte einer wagen, sie zu reizen! Konnte hier etwas unsicher werden? Brauchte man zagen, wenn dies hier stand?" (PW, p. 201). There is a remarkably similar sequence in *November 1918*, which shows how Friedrich Ebert's determination to crush the revolutionary uprising is strengthened by his own psychic investment in the imperial topography of central Berlin: "Der Schloßplatz, der Lustgarten, das Museum, alles da, guten Morgen, Herrschaften" (N II/2, p. 344).

It is evident that topography functions as a major level of signification within the narrative economy of *November 1918*, but this dimension of the text is usually ignored by critics, who tend to focus on temporality instead. For Erwin Kobel, temporality is the fundamental category of the novel: "Der Temporalität ist im Roman 'November 1918' grundlegende Bedeutung beizumessen".[6] And Helmuth Kiesel has drawn attention to the

---

5 Oliver Simons, "Topographie und Archäologie des Erzählens – Döblins *Amazonas*-Roman" in *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, ed. by Walter Erhart, Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, 1 (Munich: Iudicium, 2005), pp. 158-77.

6 Erwin Kobel, *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch* (Berlin, New York: de Gruyter, 1985), p. 345; Kobel's analysis of temporality in *November 1918* is on pp. 336-67.

crucial twelve-second interval in the "Matrosenverhör im Finanzministerium" chapter of Book III which signals the possibility of a truly revolutionary action: "[ein] Augenblick möglichen revolutionären Handelns, das die Zeiger der Uhren angehalten und die alten 'Zeitverhältnisse' gesprengt hätte".[7] Recent interpretations of *November 1918* continue to focus on problems of temporality. Thus Anne Kuhlmann investigates the novel's chronological opposition between "old" and "new",[8] whilst Adriana Cutieru explores what she calls the "Verzeitlichung des Raumes" ("temporalization of space") in the novel.[9] Cutieru is doubtless correct when she implies that time and space are closely linked in the novel,[10] but her interpretation is one-sided in so far as she subordinates *topos* almost completely to temporality. Temporality is doubtless an important aspect of *November 1918*, but in my view topography is just as essential in the novel, perhaps even more so. Too much emphasis on "Verzeitlichung" runs the risk of obscuring the material and topographical texture of the novel.[11] The dominant category of Döblin's earlier novel *Berlin Alexanderplatz* is not time but space, as Franco Moretti points out.[12] In *November 1918* too, the structure of the narrative is just as much "nebeneinander" as it is "nacheinander". As Richard Humphrey points out, the novel's huge bulk derives from its attempt to visit such a great number of locales: "not only Berlin but Wilhelmshaven, Ems, Aachen, Strasbourg, Munich, Kassel and Switzerland".[13] One could add Hagenau, Döberitz, Britz, Metz, Hamburg, Breslau, Moscow, Paris and New York. Humphrey thus characterizes *November 1918* as "a fully-fledged 'Roman des Nebeneinander'".[14] The narrative, divided between over fifty sub-plots, is constantly shifting its setting, cutting cinematically from one location to the next, from one character to the next. As early as 1913, Döblin had noted "Die Welt ist in die Tiefe und Breite gewachsen" (SÄPL, p. 119), and in *November 1918* Woodrow Wilson remarks: "Die Welt ist größer geworden und

7 Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, p. 355.

8 Anne Kuhlmann, *Revolution als 'Geschichte': Alfred Döblins "November 1918". Eine programmatische Lektüre des historischen Romans* (Tübingen: Niemeyer, 1997), pp. 123-34.

9 Adriana Cutieru, "Die Geschichte als Verfall in Alfred Döblins historischem Roman *November 1918*", in *From Magic Columns to Cyberspace. Time and Space in German Literature, Art and Theory*, ed. by Daniel Lambauer, Marie Isabel Schlinzig and Abigail Dunn (Munich: Meidenbauer, 2008), pp. 95-113 (pp. 98-100).

10 Cutieru, "Die Geschichte als Verfall", p. 95.

11 As Alan Bance puts it in this volume (p. 298), dates in *November 1918* are "deceptive signifiers" which promise much more than they deliver.

12 Franco Moretti, *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*, trans. by Quintin Hoare (London and New York: Verso, 1996), p. 197.

13 Richard Humphrey, *The Historical Novel as Philosophy of History. Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin* (London: Institute of Germanic Studies, 1986), p. 130.

14 Humphrey, *The Historical Novel*, p. 130.

hängt mehr zusammen" (N II/2, p. 482). The narrative of Döblin's historical novel appears to be obsessively concerned with revealing these "Zusammenhänge" by covering as much physical terrain as possible. This is especially true of Book I of the novel, although, as Kiesel points out, this technique is reduced in later volumes for reasons of compositional unity.[15] Even in Book III, though, there is still a fair degree of scene-shifting, as Karl and Rosa are pursued across the city. Territoriality is also vital in terms of political tactics, as the key players try to *gain ground* over their opponents. Each side seeks 'Handlungsspielräume', spaces offering room to manoeuvre. Ebert's key tactical move is his secret channel of communication with General Wilhelm Groener in Wilhelmshöhe, which establishes an efficient counter-revolutionary *Nebeneinander*. The Spartacists, however, are so preoccupied with waiting for the right *time* for revolution that they fail to make sufficient *spatial* connections: an alliance with Kurt Eisner's *Räterepublik* in Munich does not take place. The struggle for terrain is thus decisive. In this essay, I will seek to demonstrate that topography is crucial to *November 1918* because the territorial dimension continually interacts with the other layers of meaning – political, psychological and religious – contained in the narrative. David B. Dollenmayer identifies set pieces in the novel in which Berlin itself becomes a central character, in which "the geography of the city becomes charged with political meaning".[16] I wish to extend Dollenmayer's argument and investigate Döblin's symbolic treatment of locality in the novel, in order to show how the choice of geographical location is vital to the narrative production of meaning.

Let us begin at the beginning. *November 1918* opens with a detailed description of a geographical location: an unnamed town in Alsace. Why does the work begin in Alsace instead of with the start of the revolution, the uprising of the sailors in Kiel (and its subsequent containment by Gustav Noske)? Partly for autobiographical reasons. Döblin starts with what he knows. He begins with his own experience of the revolution; he begins with empirical observation; he begins by placing his hero Becker into the military hospital at Hagenau, the same military hospital in which Döblin himself was working when the Armistice was declared:

> Ich warf erst die Landschaft auf, gab (im ersten Band des Erzählwerks "November 1918") die Szenerie des Elsässer Lazaretts (in dem ich während der letzten Kriegszeit 1917-18 als ordinierender Arzt arbeitete). (SLW, p. 299)

---

15 Helmuth Kiesel, "Döblin's *November 1918*", in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. by Roland Dollinger, Wulf Koepke and Heidi Thomann Tewarson (Rochester, NY: Camden House, 2004), pp. 215-232 (p. 219).

16 David B. Dollenmayer, *The Berlin Novels of Alfred Döblin* (Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1988), p. 134.

The choice of Hagenau as a location is thus on one level a mnemonic technique, a way for Döblin to think back to the period. However, it also has a symbolic function: the region of Alsace-Lorraine was a historical bone of contention between France and Germany. The narrative focus on Alsace-Lorraine involves a reflection about the causes of the First World War, and hence about the revolution itself. According to Sebastian Haffner, the German revolution was a direct consequence of the war and it was directed *against* the war.[17] Another contemporary commentator, Walter Rathenau, went even further and remarked that the so-called "revolution" was in fact a general strike by a defeated army.[18] This is the aspect which Döblin chooses to emphasize in the first volume (N I, p. 42), as Helmuth Kiesel has pointed out.[19] The revolution was a response to the war, and the war was the result of territorial disputes: disputes between Austria and Russia over Serbia, disputes between France and Germany over Alsace-Lorraine. "Bürger und Soldaten" also shows how the province's aspirations for regional autonomy during the revolution were quashed by the arrival of the French army (Döblin's references to this sensitive subject caused Book I to be heavily censored by the French authorities in 1948). The area now forms two *régions* of France, Alsace and Lorraine. The regional capital of Alsace, Strasbourg, has great symbolic importance: once violently contested, nowadays it is a symbol of European unity, a city which hosts sessions of the European Parliament. Even the name of the city, "Strass-burg", city of the roads, invokes its geographical status as a crossroads between Germany and France.[20]

In *November 1918*, locations are key structuring elements of the novel, and are loaded with signification. Strasbourg is described is beautiful and charming: "die liebliche Stadt Straßburg" (N I, p. 122); "das liebliche Straßburg" (N I, p. 142); "Schön und lieblich war Straßburg wie immer" (N I, p. 111). The inhabitants are described as comfortably bourgeois, people who treasure their peace and quiet: "Sie werden […] gelegentlich über die Preise nachdenken, meist aber gar nicht denken" (N I, p. 112). This is not a place where revolution will be welcome. The people of Strasbourg content themselves with pulling down a statue of Kaiser Wilhelm II

17 Sebastian Haffner, *Die verratene Revolution. Deutschland 1918/19* (Bern: Scherz, 1969), pp. 52-53 and 199. Cf. Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, p. 395.

18 Quoted in James Joll, *Europe Since 1870: An International History* (Harmondsworth: Penguin, 1985), p. 242.

19 Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, p. 395.

20 For an analysis of cultural identity in this region, see David Hopkin, "Identity in a Divided Province: The Folklorists of Lorraine, 1860-1960", *French Historical Studies*, 23 (2000), 639-82.

(N I, pp. 284-85); apart from that, most people want order to be restored as soon as possible, even if this means that the official language switches from German to French. Yet Strasbourg has a darker side, too; it has a troubled history, as implied in the popular song: "O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt […] da drinnen liegt begraben so manicher Soldat" (N I, p. 85). Furthermore, the old town is dominated by the cathedral, the Münster, once the tallest building in the world. It is a place where the nurse, Hilde, goes to pray (N I, pp. 206-08). Hilde relates to the Münster much as she does to Friedrich Becker. Becker is formidable because of his relentless reflection upon the causes of the war, and because of his persistent struggle to make sense of the social totality. Like Becker, the Münster inspires both love and fear. Hilde fears the deadly seriousness of Becker's piety: "So müssen die Menschen gewesen sein, die unser Straßburger Münster gebaut haben; das Münster ist herrlich, aber es ängstigt mich immer etwas" (N III, p. 178). And she immediately adds: "Weiß du, warum ich so gern Katholikin bin? Weil es mich hält, streng und fest hält" (N III, p. 178). The point here is that the Münster, Becker, and Catholicism itself are portrayed as having a homeopathic, immunizing function: by inspiring fear, they protect against it. In an incoherent and threatening world, fear of God serves as an anchoring, stabilizing influence. Hilde's description of the Münster may well contain an allusion to Goethe's famous essay *Von deutscher Baukunst*, in which Goethe presents the Münster as an example of native German genius, what he calls the "Riesengeist unsrer ältern Brüder".[21] In this essay, Goethe defends the "starke, rauhe deutsche Seele" of the Münster's medieval architect, Erwin von Steinbach, against the criticism of the French writer Marc Antoine Laugier.[22] Thus the Münster itself signifies once again the competition between Germany and France. And the association between Becker and Strasbourg is reinforced by the fact that Becker's mentor, Johannes Tauler, comes from the region of Alsace. The material locality thus has political, psychological, and religious significance: one narrative level invoking the other three.

But the Münster is not the only imposing building in Strasbourg. There are also the German military headquarters in Strasbourg (N I, pp. 268-72). Döblin's description of these buildings is a wonderful satirical set piece. The military complex in Strasbourg stretches over several streets: Brandgasse, Sternwartstraße, Kleberstaden, Hohenlohestraße and Manteuffelstraße. Döblin used the Strasbourg directory of 1914 to

21 Johann Wolfgang von Goethe, "Von deutscher Baukunst", in Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. by Ernst Beutler, 26 vols (Zurich: Artemis, 1948-64), XIII, pp. 16-26 (p. 21).

22 Ibid., p. 25.

confirm the addresses, but his other sources are unknown. The description only partly tallies with that of official accounts, such as that by Hermann Cron.[23] By enumerating the different administrative sections and their responsibilities, Döblin builds up an impressive picture of the Prussian military machine, and of the mentality that goes with it. These menacing buildings are the embodiment of a ruthless bureaucracy. Section 3, in charge of "Strafverfolgungen", court-martials for deserters and spies, is particularly nasty:

> Hier hauste die Furcht. Alles, was greulich war und was eine lebensgefährlichen Charackter trug, rottete sich hier zusammen. […] Zu behaupten, daß sie bissige Jagdhunde oder Bulldoggen wären, wäre unrecht. Sie waren das Fleisch gewordene, zu Galle geronnene Militärgesetz. (N I, p. 271)

But the jurisdiction of these military headquarters goes further, encompassing religious matters and comprising astronomical statistics about factories, mines and other economic data: "Das Walten dieses Kriegsamts ging ins Unendliche; […] der Sinn dieser Dienststelle, mit vielem Personal ausgestattet, konnte nur sein zu zeigen, daß nichts, absolut nichts dem Auge der Herrschaft entging" (N I, p. 272).[24] Strasbourg, then, in Döblin's novel is a place of contradictions: a lovely city, but one which is indelibly marked by the violence of history. Book I ends with a view of the bridge over the Rhine, leading out of Strasbourg to the German town of Kehl. Döblin contrasts the festivities of the locals with the misery of "die Vertriebenen", the ethnic German refugees who are forced to leave town. The scene show a deep ambivalence about the mass of people who can simultaneously celebrate their liberation *and* persecute vulnerable minorities. The historical event has divided the citizens into winners and losers, victims and persecutors.

The importance of topography continues when we get to Berlin. Berlin first appears shrouded in mist, a place of confusion (N I, p. 234). Döblin emphasizes that Berlin is built on unstable sand (N II/1, p. 49), and Ebert alludes to this in a conversation with Wels: "Siehst du nicht, daß unsere ganze Herrlichkeit auf Sand aufgebaut ist?" (N II/1, p. 335). Perhaps the shifting sands under Berlin mean that the city is doomed to constant change. Even Döblin's description of the Berliners themselves portrays them as an inchoate mass (N I, pp. 249-50). In contrast, the surrounding landscape of the Mark Brandenburg appears ancient and conservative. Indeed, the narrative tells us that the soil of the Mark loves

---

23 Hermann Cron, *Die Organisation des deutschen Heeres im Weltkriege. Dargestellt auf Grund der Kriegsakten* (Berlin: Mittler, 1923).

24 In Book II/2, the tyranny of the ego – Becker's own brain – is compared to the military High Command in Kassel: "Ah, das Gehirn, der böse Kopf, das Oberkommando" (N II/2, p. 336).

the impact of marching feet: "Wuchtig schlugen Soldatensohlen den märkischen Boden, der dieser Schlag wie eine Liebkosung empfand" (N III, p. 270). The soil's passivity is a metaphorical stand-in for the vast unpoliticized majority of Germans, who are portrayed as being accepting of authoritarian leadership: "Es blieb auch der Boden: das arbeitsame Volk, das gern gehorchte" (N III, p. 107). There is also a brief monologue by the river Spree itself, which seems to despise the ugliness of the city (N II/1, p. 243). The material world is, then, invested with a psychology of its own. This anthropomorphization does not only apply to the natural world (the river, the soil), but also to the city of Berlin, itself, which is portrayed as an organic growth, a "Häuserwucherung" (N II/1, p. 49). The representation of Berlin in *November 1918* has been analysed by Arnold Busch[25] and Wulf Koepke.[26] Wulf Koepke highlights the significance of the government buildings in Berlin, arguing that these buildings become part of the action and that they represent the longevity of the old order and resistance to change.[27] Arnold Busch points out that Berlin in 1918 was divided along lines of wealth and class.[28] These contrasts come to the fore in the description of the Wilhelmstraße in Book I:

> Eine lange Straße zieht von den Linden bis zum Halleschen Tor […]: die Wilhelmstraße. Sie hat vornehmere Gebäude in ihrem nördlichen Teil […] Im südlichen Teil läßt sie sehr nach […] Die Frauen und Männer, die vor den schmutzigen Häusern herumstreichen, woran erinnern sie doch, […] an Spelunkentum, an Schiebertum, an Leute, die Grund haben, sich zu verstecken. (N I, pp. 234-35)

The Wilhelmstraße – these days the address of the British Embassy in Berlin – is a key location in the novel because it is the site of Ebert's office, the Reichskanzlei. The Reichskanzlei, with its secret telephone line to the military High Command in Wilhelmshöhe in Kassel, is shown to be the true locus of power.[29] This contrasts with the Reichstag, which is occupied by complacent German intellectuals (the "Rat der geistigen Arbeiter", N I, p. 286) and which is thus peripheral to the "real" action

---

25 Arnold Busch, "'Aber es ist Berlin': Das Bild Berlins in Döblins 'November 1918'", in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Marbach a.N. 1984, Berlin 1985*, ed. by Werner Stauffacher (Bern: Peter Lang, 1988), pp. 239-46.

26 Wulf Köpke, "Abschied vom Mythos Berlin in 'November 1918'", in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Marbach a.N. 1984, Berlin 1985*, ed. by Werner Stauffacher, (Bern: Peter Lang, 1988), pp. 247-55.

27 Köpke, "Abschied vom Mythos", pp. 250-51.

28 Arnold Busch, "Aber es ist Berlin", pp. 240-41.

29 The palace in Wilhelmshöhe was formerly the seat of the Landgraves of Hessen-Cassel. Hessen-Cassel was annexed by Prussia in 1866 after the Austro-Prussian war, and thus Wilhelmshöhe functions symbolically and strategically as a spearhead of Prussian imperialism.

taking place in the Wilhelmstraße. Thus one of the potentially decisive moments in the final book is when the Wilhelmstraße becomes the scene of a face-off between the Republican *Soldatenwehr* and the revolutionary sailors – luckily for Ebert, the face-off is resolved peacefully (N III, pp. 138-40). The greatest differences in wealth and power are not, however, to be found between North and South but between East and West. When the *Freikorps* march into Berlin from the West with Gustav Noske at their head, East and West Berliners have different opinions about this. While the affluent West Berliners regard Noske's troops with "eine gewisse Genugtuung", the East Berliners understand that Noske is marching with the troops in order to lend an air of civilian authority to the counter-revolutionary violence which is to follow: "Noske […] wollte zeigen, daß hier keine Gegenrevolution marschierte, dieweil nämlich er dabei war" (N III, p. 468). Döblin quotes Noske's own description of himself as a "Bluthund" ("Einer muß den Bluthund machen", N III, p. 311) and the *Freikorps* he leads are described as "die neuen Wolfsmenschen" (N II/2, p. 352). The *Freikorps* are composed of criminals and murderers like Lutz, who have assembled outside the city (N II/1, pp. 237-38). The canine, feral aspect of Noske and the soldiers can be viewed as arising from the state of legal exception brought about by the revolution. In Giorgio Agamben's *Homo Sacer*, wolf-men are figures of the primordial violence of the political domain, symbols of the lawlessness at the heart of the law. This is because the werewolf marks the threshold between the social life of the city and uncivilized, raw animal life. In Agamben's view, the "lupization of man and humanization of the wolf is at every moment possible in the *dissolutio civitatis* inaugurated by the state of exception".[30] The eruption of the uncivilized "Wolfsmenschen" into the city is terrifying, but it is also strangely reassuring to the West Berliners, because it suggests that sovereign legal order is about to be restored by an act of sacrificial violence.

In a variety of ways, then, topography functions as an important cognitive dimension of the novel. Even place names are symbolic. When Friedrich Becker is happy and convalescing from his war wound, he walks along the *Friedenstraße* (N II/1, p. 399).[31] The Independents are based in an office on *Schicklerstraße*, which is ironic since they are so "geschickt" at avoiding any political responsibility and keeping their hands clean: "so erheben die Anwesenden ihre Hände und erklären feierlich, diese Hände in Unschuld zu waschen" (N III, p. 313). The war profiteer Motz may

30 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, trans. by Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998), p. 106.

31 Note that Becker's recovery speeds up when he arrives in Berlin – he is like "Antäus auf seinem Heimatboden" (N II/1, p. 152); he has regained his proper milieu.

take his name from the conservative club which existed in the Motzstraße. Motz is a shady individual who keeps his fancy woman Toni in a room in the hotel *Fürstenhof* on Potsdamer Platz (N II/1, p. 238). As Motz and his fellow businessmen lounge about the Fürstenhof in high style, the implication is that they are the new aristocracy. As for the private club for officers and White Russians, it is in the *Fasanenstraße* (N II/1, p. 345). The "Fasan" or pheasant is a colourful bird, and hence a suitable epithet for the officers themselves, decorated as they are with epaulettes. The officers also like to frequent hotels. In one of the ironies of history, the officers who murdered Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg stayed in a hotel called the Eden hotel (N III, pp. 574-76). The Eden hotel, near the Zoologischer Garten, serves as an intertextual allusion to *Paradise Lost*, Karl Liebknecht's favourite book.

It is not only toponymy which is symbolic, however. Sometimes the urban environments themselves become part of the action and seem to influence the events of the novel. The character who reflects upon the importance of milieu is the dramatist Erwin Stauffer in Book II/2:

> Du kennst die Lehre von Taine und anderen: Es ist das Milieu, das den Menschen formt. Zeige mir deine Umgebung, sage mir, wo du aufgewachsen bist, und ich will dir sagen, wer du bist. (N II/2, pp. 365-66)

"Die Lehre von Taine und anderen": the allusion here is not only to Hyppolite Taine (1828-93), the theorist of naturalism, but also to Döblin himself and his own theory of environmental adaptation or "Resonanz" which he sets out in *Unser Dasein* (1933):

> Die Kräfte der Landschaft sind die der Resonanz des Bodens, der Flüsse, des Klimas. Zu einem Teil stellen sich Pflanzen, Tiere, Menschen 'planmäßig' […] auf diese Landschaft ein, da gibt es die 'Anpassungen an das Milieu' – übrigens auch das soziale Milieu gehört dazu – […] Zu einem anderen Teil aber erfahren sie Einflüsse und werden geformt, ohne es zu wissen und zu bemerken. Aber wie schwer, wie schief, wie unwahr ist es, diese beiden Teilen zu isolieren, wo es sich doch handelt um Folgen aus unserer Doppelgestalt als Stück und Gegenstück der Natur […]. (UD, p. 176)

Döblin's theory of resonance has close affinities with Taine's theory of milieu. In the introduction to his *Histoire de la littérature anglaise* (1863), Taine argues that there are three decisive historical forces: *race*, *milieu* and *moment*. Taine pays tribute to Herder as one of the originators of his method, and stresses that, in order to discover the inner man, it is necessary to study his physical environment or milieu:

> You have observed the house in which he lives, his furniture, his costume, in order to discover his habits and tastes, the degree of his refinement or rusticity, his extravagance or economy, his follies or his cleverness.[32]

In *November 1918*, Erwin Stauffer sums this up when he says: "Meine Möbel, es ist zum Fürchten, das bin ich" (N II/2, p. 367); and this recalls Karl's claim in *Pardon wird nicht gegeben* that "Möbel machen Familien" (PW, p. 195). These claims are of course overstated versions of the theories of Döblin and Taine. In fact, Taine's theory of milieu stresses that environmental influence interacts with other factors, such as historical epoch and inherited characteristics.[33] It is ironic that such theories are invoked by mediocre characters such as Erwin Stauffer and Karl, who are indecisive and largely incapable of independent thought. Despite his pretensions, Stauffer is an intellectual lightweight. Surely someone like him *would* be easily influenced by his environment. In fact, though, Stauffer is by no means the only one to be influenced by his surroundings. Running through the novel like a thread is the suggestion that the majority of Germans are so attached to their peace and quiet that they regard the revolution as an unwelcome disturbance. Even the narrator perceives the immobility of the buildings in Berlin as a welcome contrast to the chaotic events of the revolution:

> Straßen und Plätze stehen in Berlin am Vormittag des 22. November 1922 bewegungslos herum, friedlich, wie es ihre Natur ist […]. Man könnte diese Straßen und Plätze lethargisch nennen […]. Aber dann erinnert man sich, daß sie aus schwer beweglichen, langsamen, zögernden Elementen gemacht sind, aus Stein, Mörtel, Lehm und Beton, die über größere Zeit als wir verfügen. Man ist ihnen dankbar, daß sie nicht an der allgemeinen Raserei der Zeit teilnehmen und ohne Nervenkrise zu jeder Stunde dasselbe Gesicht zeigen (N II/1, p. 65).

The underlying implication is that buildings in Berlin inhabit a monumental form of time which exceeds human time; and that because of this they exude a sense of inertia which acts as a counterweight to the revolutionary turmoil.[34] But the narrator's use of the word "man" ("Man ist ihnen dankbar") is a rhetorical device which claims consensus for the view that revolutions are to be abhorred. In a sense, the buildings call the populace to order, confronting them with a sense of mythic inertia which opposes revolutionary change. Architecture here serves to keep people in

---

32 Hyppolite Adolphe Taine, *History of English Literature*, trans. by Henry van Laun, revised edition, 2 vols (New York: Colonial Press, 1900), I, p. 5.

33 Taine, *History*, I, p. 16.

34 For a discussion of monumental and mythic time in *November 1918*, see Cutieru, "Die Geschichte als Verfall", pp. 101-08. What Cutieru does not say, however, is that the narrative draws attention to the fact that this very notion of monumental time is itself a counter-revolutionary one. Because the concept is defined as ahistorical and apolitical, it implicitly aligns itself with the status quo.

check, by instilling passivity and subservience. This is very much in keeping with Taine's theory of milieu as a key factor in determining, and expressing, national character. Döblin's narrative method may also relate to Taine in another way. Taine describes works of literature as resembling "those admirable instruments of remarkable sensitiveness" used by physicians to measure the subtle changes that occur in a human body.[35] Döblin's description of Friedrich Becker as a "Sonde" (SLW, p. 299) has a similar anatomical connotation, and thus gestures back towards Taine's theory of the novel as a means of psychological and physiological inquiry.

If the narrative voice views Berlin architecture as the outward symptomatology of the body politic, this is also true of Friedrich Ebert. Ebert was appointed Reichskanzler on the final day of the *ancien régime* (although Döblin neglects to mention that Ebert only accepted the job on the condition of the Kaiser's abdication). Ebert is disgusted by the revolutionary elements within his own party and does his best throughout the novel to restore order as quickly as possible, even if he has to rely on the military in order to do so. But Ebert, much like Karl, the protagonist of Döblin's previous novel, *Pardon wird nicht gegeben*, is fortified in his resolve by the architectural face of Berlin itself. Plagued by fears that the revolution may sweep him aside, Ebert is suddenly reassured by the order and solidity of the houses in the middle-class suburb of Köpenick. Ebert interprets the buildings as an indication that, despite his apparent isolation, he will be able to rely on popular support:

> Die Häuser standen da wie immer, friedlich, bewegungslos, wie es ihre Natur ist, immer die gleiche Fensterzahl, dieselbe Etagenhöhe. Die Straßen folgten richtig aufeinander. Es war eine große Wohltat, im Kreis so beständiger Wesen zu leben. (N II/2, p. 343)

We register here an anthropomorphization of the houses. This same phrase is repeated later on (N II/2, p. 392), emphasizing how Ebert seems to draw his strength from the respectability of the conservative suburbs. But it is not just the well-ordered suburbs which strengthen Ebert's determination to succeed. Ebert – like Karl in *Pardon wird nicht gegeben* – has fallen in love with the places of power in the centre of Berlin. As mentioned before, when Ebert arrives by cab in the city centre, he welcomes the imperial landmarks like old friends and colleagues: "Der Schloßplatz, der Lustgarten, das Museum, alles da, guten Morgen, Herrschaften" (N II/2, p. 344). This indicates the extent of Ebert's psychic investment in, and identification with, the institutions of the *Kaiserreich*. Like Ebert himself, these buildings are figureheads with a representative function, guarantors of order and stability.

---

35 Taine, *History*, I, p. 26.

Ebert's office, with its secret telephone line to the generals in Kassel, is another key location in the novel, which once again brings the weight on history to bear on present events. The office is so important that it is described twice (N II/1, p. 67; N II/2, p. 344). It is full of the marble busts of generals and statesmen, who stare at Ebert and implicitly admonish him to enforce order: "Die Marmorbüsten von Feldherren und Staatsherren blicken von den Konsolen auf ihn her" (N II/2, p. 344). And Ebert's chair is the one previously used by Otto von Bismarck. As Scott Tatchell points out, this chair is "another symbolic means of associating Ebert with the old order".[36] As the novel progresses, Ebert becomes increasingly at home in this chair. He enters his office, stows his oranges in a drawer of his desk and sits down with a comfortable demeanour: "Er […] setzt sich bequem und zufrieden in den großen Präsidentenstuhl, auf dem Fürst Bismarck gesessen hat" (N II/2, p. 344). Indeed, Ebert is so satisfied with his "President's chair" that he gets up and parades around his office, already imagining himself in the role of *Reichspräsident*: "Ebert fühlt sich so kräftig und sicher, daß er sich erhebt und pathetisch mit Präsidentenwürde durch den Raum marschiert" (N II/2, p. 345). It is almost as if the office acts as a stage which inspires Ebert's pantomime, so that the question becomes: does Ebert appropriate the office, or does the office appropriate him? Does Ebert assume power, or does the place of power assume him? Here, Döblin's narrative pushes Taine's argument to its logical conclusion, suggesting that buildings themselves shape consciousness and affect the psychology of their occupants. Ebert is persuaded by the grandeur of his surroundings to see himself as the President of the new Republic, but one who deliberately defines himself in terms of the ideological standards of the previous Empire: "Wir wollen jedenfalls in bezug auf Straßensicherheit hinter dem alten Kaiserreich nicht zurückstehen" (N II/1, p. 70).

Döblin may also be alluding here to the process of co-option described by the German sociologist Robert Michels in his book *Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie* (1911). What Michels calls "das eherne Gesetz der Oligarchie" is a process of co-option in which socialist leaders are taken to the heart of the ruling class, given authority and privilege, and then cease to care about their working class constituents. Michels argues that once a socialist becomes a member of a parliament of government they have more in common with government members and fellow parliamentarians than with their party's mass support:

36 Scott Tatchell, "'Volkstribun oder Bürokrat?' The representation of the social democratic politician in German literature" (PhD thesis, University of Reading, 2004), p. 105. For a detailed discussion of the representation of Ebert in the novel, see pp. 98-111.

> Die Geschichte scheint uns zu lehren, daß keine noch so kraftvolle und energische Volksbewegung an der sozialen Struktur der Kulturmenschheit dauernde und organische Veränderungen hervorrufen kann, weil die hervorragendsten Elemente dieser Volksbewegung selbst, die Männer, die sie führten und anfeuerten, sich stets nach und nach von den Massen trennen, um von der "politischen Klasse", der sie vielleicht wenig "neue Ideen", aber desto mehr jugendliche Schaffenskraft und praktische Intelligenz mitbringen und sie dadurch in gleichsam stets erneutem Verjüngungprozeß konservieren, aufgesogen zu werden.[37]

Michels formulates this argument into a law, stating that political leaders and functionaries will tend to defend their own interests, rather than those of the groups that they represent:

> Es ist ein unabänderliches Sozialgesetz, daß in jedem durch Arbeitsteilung entstandenen Organ der Gesamtheit, sobald es sich konsolidiert hat, ein Eigeninteresse, ein Interesse an sich selbst und für sich selbst, entsteht.[38]

In Döblin's novel, it is almost as if the buildings themselves "co-opt" the Social Democratic leaders into the conservative cause. This applies to the Independent Social Democrat Emil Barth as well as to Ebert. When Barth appears in front of a crowd of striking workers and begs them to go back to work, the workers cry out: "Du beschützt die Geldsäcke, seitdem du mit Ebert in der Wilhelmstraße sitzt" (N II/1, p. 254). Thus the Wilhelmstraße itself is shown to have a substantial effect on the men who work there.

This is clearly shown in Ebert's discussion with his young secretary Schmidt in Book II/2. Schmidt is horrified by Ebert's plan to defy the workers' councils at the impending congress. Schmidt invokes Social Democratic party loyalty, and begs Ebert to remember where he has come from: "Wir *sind* in der Wilhelmstraße, Genosse Ebert. Aber meiner Auffassung nach sind *wir* es, die in der Wilhelmstraße sind, wir aus der Lindenstraße" (N II/2, p. 347); to which Ebert replies that they are not in the Lindenstraße any more, they are the government now: "Blicken Sie sich um, ist hier die Lindenstraße? Reichskanzlei, Berlin, Wilhelmstraße. Ich hänge Ihnen nächstens einen Straßenplan auf Ihr Zimmer und male einen roten Kreis um unser Haus. Sagen Sie mir, hat der Kanzler des deutschen Reiches […] die Aufgabe, die Einheit der Arbeiterklasse herzustellen?" (N II/2, pp. 347-48). In other words, it is not the Chancellor's job to worry about the unity of the labour movement: Ebert uses "Ortssinn" (N II/2, p. 348) to justify his actions. It is as if the move to a different office has changed everything. It appears that the narrative is implicitly

---

37 Robert Michels, *Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie. Untersuchungen über die oligarchischen Tendenzen des Gruppenlebens* (Leipzig: Klinkhardt, 1911), pp. 377-78.

38 Michels, *Zur Soziologie*, p. 381. Michels quotes a French workers' saying to support his argument: "Homme élu, homme foutu" (ibid., p. 377).

agreeing with Hyppolite Taine's theory of milieu, as expressed by Erwin Stauffer: actions are influenced by the settings in which they take place. The theory of milieu is also confirmed by the surreal description of the Kaiserliches Schloß in Book III. Having sat for decades in the same chairs, the palace officials have entered into a symbiotic relationship with their chairs: they have "grown into" their seats, to the extent that the independent movement of the chairs reflects the emotional life of their owners: "Der Stuhl, mit seinem Besitzer seit Jahrzehnten verwachsen, konnte sich nicht genug tun in Drehungen" (N III, p. 115). Once again, a material object acquires a life of its own. In contrast, the Independent people's representative Emil Barth is a newcomer to the Reichskanzlei, and so his chair refuses to accept him (N III, p. 131).

The density of Berlin does not always work in favour of order and stability, however. Sometimes the narrative refers to the intrinsic difficulty of mobilizing troops within the centre of a capital city. In Book III, twelve sailors led by Lieutenant Dorrenbach occupy Ebert's office in the Wilhelmstraße, demanding to be paid. Ebert's response is secretly to telephone General Groener in Wilhelmshöhe and to ask for military assistance. Soon, troops arrive from Potsdam under the command of General Lequis. They set up cannons around the Schloßplatz, and on the morning of Christmas Eve they open fire on the Marstall.[39] However, Lequis and his troops are not prepared for the difficulties of the terrain ("Geländeschwierigkeiten"), in this case, civilians, Berlin citizens who object to the attack on the sailors: "Bei Schlachten spielen bekanntlich Flüsse, Hügel, Geländeschwierigkeiten eine große Rolle. In Berlin waren die Geländeschwierigkeiten Menschen" (N III, p. 143; cf. N III, p. 156). As a riot starts to develop, the Schloß itself sustains some serious damage. Here the narrative is keen to emphasize ironically the symbolic and memorial function of the Schloß:

> Das Schloß wurde arg mitgenommen. Besonders auf den historischen Balkon, von dem herab Wilhelm der Zweite im August 1914 erklärt hatte, er kenne keine Parteien mehr, er kenne nur Deutsche, schienen die Kugeln es abgesehen zu haben; es war jetzt ein handgreiflicher, aber eigentlich überflüssiger Widerruf dieser Bemerkung. (N III, p. 143)

In this way, narrative irony seems to compensate for the fatality of history, as the revolution fails to gather momentum. Indeed, the revolution fails to materialize as a coherent movement: Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg appear strangely disjointed from the revolutionary masses they purport to represent. According to Richard Humphrey, the novel depicts a fragmentary revolution, consisting of "little pockets of insurgence sewn

39 Döblin's source for these scenes was Eduard Bernstein, *Die deutsche Revolution. Ihr Ursprung, ihr Verlauf und ihr Werk* (Berlin-Fichtenau: Gesellschaft und Erziehung, 1921).

into a great mantle of indifference".[40] Be that as it may, the pockets of resistance burn brightly, even as the revolution collapses. One of the key sites of Spartacist resistance in the latter phases of the novel is the building where the SPD's official newspaper, *Vorwärts*, is produced. As the reactionary forces close in, Radek, Liebknecht's Soviet advisor, recommends retreat. But the revolutionaries are determined to maintain the occupation the principal objects of their hate, the newspaper buildings.[41] The final doomed efforts of the revolutionaries are therefore directed at holding the *Vorwärts* building, as well as the publishing houses of Mosse, Ullstein and Scherl:

> Der Haß der Revolutionäre auf die bürgerlichen Zeitungen war ungeheuer. Die Verlogenheit und Giftigkeit dieser stupiden und bezahlten Journalistik reizten sie, und so kam es, daß die ersten Vorstöße sich nicht gegen militärische Objekte, sondern gegen die Hochburgen der Hetze, die Zeitungsgebäude, richteten. (N III, p. 467)

The narrative makes an important point here: in choosing to attack newspaper buildings rather than key military targets, the revolutionaries were adopting a fundamentally flawed strategy. The Spartacists are thus portrayed as pursuing ideological, symbolic targets, rather than concrete goals. In other words, the narrative implies that the Spartacist revolution was doomed by its idealistic character.

After the last pockets of resistance have been crushed, the remaining revolutionaries barricade themselves into the Polizeipräsidium on Alexanderplatz. Into this mass of confusion, Friedrich Becker arrives. Becker waves the white flag in order to be admitted to the building, wanting to save Heinz Riedel's life. Becker wants to persuade him to seek shelter, and not to throw away his life upon a doomed gesture of revolt. However, after speaking with Heinz Riedel and Minna Imker, Becker, who for so long did not know *where* to turn, suddenly realizes that this place, the Polizeipräsidium, is the *right* place for him to be: "Es ist gut hier. Ich bin an meinem Platz […]" (N III, p. 500). After his confused trajectory, after hesitating on the peripheries of the revolution, Becker has momentarily come to rest. It is almost as if his long and difficult psychological and spiritual journey has been preparing him for this moment, preparing him to bear witness to the revolutionaries' last stand. Becker has finally found his place in the world, but it is a place at the eye of the

---

40 Humphrey, *The Historical Novel*, p. 136.

41 According to the historian Pierre Broué, the Spartacists' intention in pursuing this strategy was to outbid their left-wing rivals such as the Independents. But the strategy failed, making it appear that a policy of violent repression was the government's only available response. Pierre Broué, *The German Revolution 1917-23*, trans. by John Archer (Chicago, IL: Haymarket, 2006), p. 252.

storm, a place of death. His place is to register the catastrophe as it occurs. The building is stormed, and the revolution ends in a massacre. The locus of authority becomes the place of savagery, revealing the violence inherent in the constitution of the law, the violence of sovereignty itself.

If we accept that *November 1918* operates on at least four narrative levels – material, political, psychological and religious – then it is clear that the material level, in particular the topography and architecture of Berlin, has a symbolic, cognitive function which interacts with the other narrative levels. Topography plays an important role in both political and psychic orientation. In the Münster scenes in Strasbourg, topography also points towards the religious dimension. Places are shown to influence people: the buildings themselves are protagonists to the extent that they influence the behaviour of their human occupants. In this novel, bureaucrats grow into their leather chairs, and the chairs themselves have a life of their own. And not only chairs. Abandoned by the revolutionaries, automatic guns fire off by themselves out of frustration (N III, pp. 449, 503-04). And in Book III, the statues of the Prussian kings in the Siegesallee come alive at midnight and do battle with the spirits of the soldiers who died in World War One (N III, pp. 312, 336-45). These spirits of the dead cannot be laid to rest. Used as cannon fodder and promptly ignored by official discourse, they have been refused justice and denied an appropriate memorial space. This is the final, and most urgent topographical problem in the novel: where is justice to be found? Where is the space in which justice can be done? The answer to the question seems to lie in the wanderings of Friedrich Becker in the final phase of the novel. Like Antigone, Becker is the carrier of an unwelcome, stigmatic memory. Like Antigone, Becker adheres to a different system of justice to that which is enthroned in the *polis*.[42] Like Antigone, Becker has to go outside the city walls, becoming an abject outcast, because he rejects the law to which the citizens of the state are subject. His loyalty is to his dead comrades, to those who have been expunged from official memory. Wandering through the wilderness as a tramp, Becker is reduced to what Giorgio Agamben calls "bare life".[43] His banishment means he forms a stubborn exception to the law of the *polis*. According to Agamben, however, the law determines itself spatially through its own exception (*Ausnahme*), through a "taking of the outside".[44] If the law is defined by that which it excludes, then Becker cannot escape the law of the state, even as he seeks the shelter of divine arbitration. Becker is unwelcome everywhere because he bears witness to officially

42 Cf. Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, p. 477.

43 Agamben, *Homo Sacer*, p. 1.

44 Agamben, *Homo Sacer*, p. 19.

sanctioned murder, the bitter truth which his fellow countrymen and women would rather repress. At the end of the novel, Becker is doomed by his own self-appointed individualism. Unable to connect to the collectivity of a *Nebeneinander*, unable to settle in a fixed *topos*, he is referred ever onwards until his subjectivity crumples in upon itself. This fugitive existence continues after death: like the suicides who jump into the Spree (N II/1, p. 243), like Rosa Luxemburg thrown into the Landwehrkanal, Becker's body, dropped into the Hamburg harbour, finds no fixed place even in death.

For Döblin, the roads, parks and waterways of Germany remain historically and metaphysically haunted: the war and the revolution may be over, but many of the fallen have been denied a burial and a resting place. *November 1918* seeks to redress this state of affairs. The novel explores liminal spaces in which living protagonists such as Friedrich Becker, Rosa Luxemburg and Hilde mingle with the spirits of the dead. In its forbidding scale, it almost resembles an enormous shrine, cathedral, or monument; and in narrative terms it sets up an arena in which opposites – left and right, matter and spirit, the old and the new, good and evil, the living and the dead – collide.

Transcendence and the Historical Novel: A Discussion of *November 1918*

ALAN BANCE AND KLAUS HOFMANN

November 1918 as a historical novel undoubtedly offers a deeply polemical narrative of the two-month revolutionary period of the young German republic. The polemic covers the political spectrum in full, from the reactionary right to the restorationist Social Democrats and the impotent radical left. Any résumé of *November 1918* conveys an aporia: Döblin's disapproval of both revolution and non-revolution as viable paths to a true and lasting peace.

Döblin was a writer who liked to mix his genres, the most obvious example being the modernist novel *Berlin Alexanderplatz*. In *November 1918* he incorporates heterogeneous elements of the *Schülerroman*, the *Kriminalroman,* the *Künstlerroman,* and the *Bildungsroman.* But one of the most striking aspects of his trilogy (including its last volume, *Karl und Rosa*, on which these contributions will concentrate) is the heterogeneity of historical novel and religious epic it represents. How should we interpret this heterogeneity? This question is the basis of the following discussion. Whereas Alan Bance sees these works, though developed to extremes of style and substance, as legitimate specimens of the historical novel, Klaus Hofmann would point out a transgression of the historical genre's boundaries and the interpolation of strands of the religious epic. To frame these positions in the starkest terms, one view sees the novel meeting the challenge of a desperate historical situation; the other sees the historical novel – and the promises of history – being abandoned in the face of the same challenge.

November 1918 bietet als Geschichtsroman zweifelsohne eine stark polemische Erzählung der zweimonatigen Revolutionsperiode der jungen deutschen Republik. Die Polemik erstreckt sich über das gesamte politische Spektrum, von der reaktionären Rechten über die restaurationsbeflissene Sozialdemokratie bis hin zur ohnmächtigen radikalen Linken. Jegliches Resümee von *November 1918* wird eine Aporie erzeugen: Döblins Missbilligung sowohl der Revolution als auch der Nicht-Revolution als möglicher Pfade zu einem wahren und bleibenden Frieden.

Döblin war ein Autor der Gattungsmischung, offenkundig in seinem modernistischen Roman *Berlin Alexanderplatz*. In *November 1918* versammelt er heterogene Elemente des Schülerromans, des Kriminalromans, des Künstlerromans und des Bildungsromans. Doch einer der verblüffendsten Aspekte dieser Trilogie (einschließlich des letzten Bandes, *Karl und Rosa*, auf den sich diese Beiträge konzentrieren werden) ist die Heterogenität des Geschichtsromans und des religiösen Epos, die beide darin anzutreffen sind. Wie ist diese Heterogenität zu interpretieren? Diese Frage ist Basis der folgenden Diskussion. Während Alan Bance das Werk, wiewohl in Stil und Gehalt ins Extrem getrieben, als legitimes Beispiel des historischen Romans ansieht, ist Klaus Hofmann darauf aus, eine

Überschreitung der Gattungsgrenzen und eine Einfügung von Strängen des religiösen Epos aufzuzeigen. Kurz gesagt: Die eine Ansicht zeigt, dass der Roman die Herausforderung einer verzweifelten geschichtlichen Situation annimmt, die andere, dass der Geschichtsroman – und die Verheißung der Geschichte – angesichts eben dieser Herausforderung aufgegeben werden.

Transcendence in the Historical Novel

ALAN BANCE

My premise is that *November 1918* is a polyphonic historical novel which strives by the most diverse means to convey Germany's cataclysmic situation at the end of the First World War. The crisis almost defies literary expression. Hence Döblin's ludic narrator, his manically expressionistic episodes, and his oscillation between historical and metaphysical/religious modes of narrative. If there is redemption on the secular level in the novel, or at least a redeeming feature, it is epitomised in the character of Rosa Luxemburg, representing elegiacally the nearest thing to a hope for mankind: compassionate socialism.

Precisely through her humanistic sensibility, however, she is aware of the war-heightened irrationality of human beings, to the extent that the only possible response is an extreme one, manifested in the apparition of her dead soldier-lover, Hannes. Döblin makes her say: "Es läßt sich schwer leben ohne Hysterie" (N III, p. 39). This goes to the heart of the novel. A "realism of assessment" of the insane contortions of the post-war world requires extreme ("hysterical") distortions of realism of presentation. Conventional representation, faithful to the world of surfaces, limits the possibility of conveying anxiety and agitation. The resort to religious transcendence is another measure of Döblin's desperation. Admittedly, it is borrowed from earlier, outmoded literary genres, from the tradition of the religious epic and the conventions of the "theatrum mundi" (as Klaus Hofmann says in this volume, p. 318) in which Satan and the angels contend for the souls of the protagonists. It is precisely the archaic nature of the world-view reflected in this cosmic drama that makes it so powerfully elegiac. However, to quote a well-known distich of Schiller's: "An Gebildetem nur darfst du, Nachahmer, dich üben, | Selbst

Gebildetes ist Stoff nur dem bildenden Geist".[1] Döblin is too great a creative writer to be a mere epigone, and neither would we expect the religious epic to be re-created in a twentieth-century novel. Poignant as it is, what was the central subject matter of earlier modern literature can only survive as material (*Stoff*) for the modernist writer. As European *Kulturgut* with its own historical resonance, it has a legitimate place in a historical novel as part of Döblin's reflection of the German and European crisis.

On one level, *November 1918* is a novel of post-revolutionary depression, in which history appears to offer no chance of resolution or redemption. (Perhaps we can contrast here Pasternak's *Dr Zhivago*, another post-revolutionary historical novel, which achieves a resolution of sorts.) Added to the horrors and disaster of the war itself, there is the failed revolution, and the sense that "war will never end". It is said often in the novel that the real war begins only after the World War is over, and that psychologically and spiritually the peace is even harder to bear than the war: "Nicht lieblich ist der Friede. Grausam schwer ist der Friede. Der Krieg war zehnmal leichter", says one of Döblin's protagonists, the schoolteacher and invalided ex-officer Friedrich Becker, in *Heimkehr der Fronttruppen* (N II/2, p. 38: there are startling contemporary echoes here). The novel "progresses" chronologically,[2] but the tyranny of dates is exposed as just that. Dates are deceptive signifiers, exercising a kind of sorcery and promising much (particularly 6 December 1918, 6 January 1919), but never delivering the anticipated outcome, i.e. political progress.

In historical terms, Döblin provides an analysis of this constant deferring of expectations. The death of millions in the war is a terrible fact shared by all the belligerent nations. But Germany has lost "das, was Millionen von uns in den Krieg geschickt hat und opferte und tötete jung und alt […], das Reich, das deutsche Reich, der Rahmen unseres Daseins", says Becker in *Bürger und Soldaten* (N I, pp. 233-34). One inevitable outcome of military defeat is that the officer class will never tolerate a second

1 Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, ed. by Otto Dann and others (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988-2004), I, p. 180. For an interesting discussion of the double meaning of this line, see Elizabeth M. Wilkinson, "Reflections after Translating Schiller's *Letters on the Aesthetic Education of Man*", in *Schiller Bicentenary Lectures*, ed. by F. Norman (London: Institute of Germanic Languages and Literature, 1960), pp. 40-82 (pp. 52-53).

2 "He works through the medium of a narrator who poses as a chronicler, trotting out calendar dates, registering persons and events as they pass by. 'Ehrlich ist nur Chronologie.'": Klaus Hofmann, "Revolution and Redemption: Alfred Döblin's *November 1918*", *Modern Language Review*, 103 (2008), 471-89 (p. 472). The quotation is from Döblin's essay *Der historische Roman und wir*, in SÄPL, pp. 291-316 (p.302).

debacle – their defeat in the *class* war. The left-wing revolution is a welcome pretext for going over to the attack.[3]

Even Erwin Stauffer, the politically rather detached playwright, remarks accurately that it is only the military who seem to know what they are about: "Was planen wir, wer plant bei uns? Eigentlich nur, aber lachen Sie nicht, der Generalstab. Wenn ich paradox sein wollte, würde ich sagen, die draußen haben ihren Wilson und Lenin, wir den Hindenburg" (N II/2, p. 377). President Woodrow Wilson may be able to impose a *Volksrepublik* on Germany, but everybody knows it is not a form of government chosen by the German *Volk*. De facto, a right-wing revolution has already taken place in Germany while the leaders of the left are still pondering their next move. The bourgeois liberal revolution is controlled from behind the scenes by the military HQ at Kassel. What is more, it is a revolution that will eventually slip from the grasp of the military, too, as the Major in *Verratenes Volk*, observing his young soldiers, intuits with foreboding: "Jetzt dämmerte ihm von einer Kluft zwischen sich und diesen Leuten. Hatte es doch eine Revolution gegeben?" (N II/1, p. 234). "Diese Leute" belong to the type often referred to in the novel as *Wolfsmenschen*, brutal and de-humanised products of war and defeat, whom Rosa Luxemburg calls "die Boches" (N III, p. 513); ideal recruits for the *Freikorps*.

The European legacy of war contains the ingredients of the next conflagration: "Aus welchem Höllenschlund mußte sich die schwarze, vom Feuerschein durchzuckte Rauchwolke aus Haß, Unglück, Schmerz, Rachsucht erhoben haben, die sich in diesen Jahren über Europa legte und nicht abziehen wollte", says the narrator (N I, p. 266). President Wilson's idealistic design for Europe is so far removed from the political reality that, tragically, its effect is the opposite of that intended: it stokes *ressentiment* and leads to a new chapter of revanchism. The President's plan, a parody of religious redemption,[4] suffers the fate of most utopian visions. In trying to bring peace on earth from the relative political heaven that is the USA, he only adds to the hell that is Europe between the wars. (It is a sadly doomed prefiguring on the secular level of the battle between

3 The cynical French politician and writer Maurice Barrès is credited with insight into this situation from its inception: "Dann folgt auf ihre Niederlage, auf ihre zum Greifen deutliche militärische Katastrophe eine Revolte, und schon greifen sie zu und posaunen aus: die Revolution hat den Krieg beendet und sie um ihren Sieg gebracht" (N II/1, p. 416).

4 Woodrow Wilson's mission in Europe is conceived in terms of the profound religious convictions that have moved US history: "Es sollte mit den Verderbtheiten des alten Erdteils zu Ende sein. Es nahte der Botschafter der Rechtlichkeit, des Gewissens, Vertreter des Landes, welches kein 'geographisches, sondern ein moralisches Faktum' war […] In seiner Seele lebte das Jahr 1620, das die stolzen Pilgrimväter aus Europa stieß […] Wilson wußte nicht, was ihn in Europa erwartete" (N II/2, p. 14).

Heaven and Hell, Good and Evil that is the climax of *Karl und Rosa*, a foreshadowing which tells us in advance why it is that Döblin eventually resorts to metaphors of resolution in other-worldly terms.) In Germany, by encouraging disillusionment and a rabid nationalism, the well-meaning ideas of the academic Woodrow Wilson contribute to the stifling of democracy at birth. Friedrich Becker is ominously prescient about the eventual outcome of the leadership vacuum in November 1918. While he does not tell us that this was the moment at which Adolf Hitler decided to enter politics,[5] he does know that: "Es ist doch völlig gleichgültig, die Republik, das Rätesystem, die Monarchie. Regiert werden sie [die Deutschen] in jedem Fall werden, und nach dem Trubel von jetzt mit allergrößter Macht. Wer so passioniert darauf besteht, dem wird sein Traum in Erfüllung gehen" (N II/1, p. 103). The novel is full of such dire forebodings and all-too-accurate predictions, such as Marshal Ferdinand Foch's concerning the Germans and the dangers of a League of Nations (which the Americans will not join, despite Woodrow Wilson's best efforts): "Die Amerikaner werden uns allein lassen […] Man wird Deutschland Milde zuteil werden lassen, und sie werden diese Milde benutzen, um wieder stark zu werden gegen uns" (N II/2, p. 317). Rosa Luxemburg's view of the Germans and their history agrees with that of Foch. Rejecting Karl Liebknecht's orthodox class-war analysis of Prussian militarism, she offers a surprisingly essentialist take on the course of German history:

> Deine [NB!] Deutschen haben den Krieg im Leibe, alle, von oben bis unten. Da hilft auch die Beseitigung einer Klasse nichts. Denen kannst du jede beliebige Gesellschaft bauen, sie machen Krieg. Und, Karl, wenn du diese Barbaren mit oder ohne Monokel in den Himmel bringst, dann organisieren sie oben die himmlischen Heerscharen und führen Krieg gegen den lieben Gott.[6]

Significantly, given the religious turn taken by the novel later, the narrator adds after this speech: "(Sie wußte nicht, wie sie plötzlich auf dieses Bild kam, die Erregung brachte es in ihr herauf)".

Remembering Marx's famous dictum about history repeating itself as farce, we could say that in *November 1918* history is very largely farcical the *first* time around, and this is a part of Döblin's despair. The arabesque motif of the chapter "Mitternacht in der Siegesallee" in *Karl und Rosa* is desperation dressed as comedy. The very name *Siegesallee* points to the aggression that was to produce the First World War, but also to the tragi-

---

5 See Richard Humphrey, *The Historical Novel as Philosophy of History. Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin* (London: Institute of Germanic Studies, 1986), p. 149.

6 N III, p. 514. Rosa's satire is strikingly reminiscent of Erich Kästner's poem "Kennst du das Land, wo die Kanonen blühn?" with its biting line: "Was man auch baut – es werden stets Kasernen".

comic pathology of the "post-heroic" Wilhelminian generation, victors' sons and imitators ("heirs to and prisoners of a heroic past that they sought to emulate with gestures and rhetoric").[7] Döblin mocks the official heroic version of history by bringing the statues in the Siegesallee sclerotically to life at midnight on the supposedly crucial date (for the German Revolution) of 6 January 1919, as a metaphor of history "solidified", running counter to the flux which is reality. The statues farcically respond to the bathetic non-events of the day, when the workers simply gathered, waited for a sign from their leaders – any leaders – and dispersed. The conceit of bringing "history" to life provides a fittingly absurd end to such a day: "Die ganze Ahnentafel, die ganze Geschichtstabelle hatte sich knarrend und krachend in Bewegung gesetzt, und sie lärmten durcheinander und wollten alle wissen, was heute hier vorgefallen war" – Döblin's readers would like to know, too (N III, p. 337). However, Döblin is not content to leave us with this image; he imposes upon it the macabre one of the *revenant* armies of the dead, following the returning troops from the battlefield and marching in tiers one above the other down the same Siegesallee (N III, p. 341). History may be farcical, but its results are not.

Throughout the novel, and especially in *Karl und Rosa*, the narrator indulges in this kind of ludic display, asserting his sovereignty over his material, often for ends which are anything but comedic. Narratorial sovereignty in fact conveys its opposite, the incommensurability of fiction with the enormity of fact. As history is farce, historiography is parodied. In *Tristram Shandy* fashion, ludic effects often masquerade as a purist commitment to a full or complete chronicle, which is clearly an impossibility. For example, we are told that we "must" deal with the (non-existent) role of the Army NCOs on the crucial 6 January, and yet there is no factual mention of Rosa Luxemburg's activities on that day. It is one of the many signals in the novel that historiography is arbitrary, despite the painstaking day-by-day chronicling of events. The narrator's selectivity not only caricatures historiography, but is a comment in itself, even if the comment is only silence. Friedrich Ebert, the head of government, figures often in *Karl und Rosa*, but he is very rarely shown actually *doing* anything, an observation on his true historical role, as well as on the banality of the Republic, and above all on the vacuum at the centre of "history" .

The narrator's fantasy takes broadly two forms. One is the arabesque or expressionistic display, close to a kind of literalised or absolute metaphor, as in the Siegesallee episode, or (immediately before it) the

7 Wolfgang Schivelbusch, *The Culture of Defeat: On National Trauma, Mourning and Recovery*, trans. by Jefferson Chase (London: Granta, 2003), p. 196.

transformation of Philipp Scheidemann into a languid pasha receiving a deputation of Bedouin tribesmen (the Independent Socialists, in reality). Such an image conveys a sort of Brechtian *Grundgestus*, "fixing" the character concerned. It may be a "non-realist" device, but none the less it contributes to a convincing picture of the world as it is. Another kind of fantasy is the religious or metaphysical. In one very important case the literal or realised metaphor is raised to the religious level.

I am thinking of Rosa's phantasmagoria about the return of her dead lover Hannes from the battlefield, his eventual absorption into her body, his appropriation by Satan, and the salvation he finally achieves as he reluctantly gives up his hold on life and moves towards the peace of heaven. Just before her murder, after a cosmic battle between the powers of good and evil, Rosa too finds spiritual peace.

This complex of motifs breaks all the bounds of surface realism or realism of presentation. But this does not prevent it from contributing to a realism of assessment. As Terry Eagleton put it: "Isn't it bad enough that everyday existence is bounded by laws and conventions, without art feeling that it has to follow suit?"[8] Döblin draws freely upon older fictional resources, chap-books, folklore and folktales, in a manner reminiscent of Thomas Mann's *Doktor Faustus*, to create the gothic sensationalism of Hannes' appearance and indwelling in Rosa; Friedrich Becker's spiritual quest and long struggle with Satan; and the titanic struggle over Becker's soul between divine power in the shape of two lions, and Satan in the form of a "hell-horse", until the protagonist is finally led by the angel Antoniel towards the Holy City of his redemption. They suggest the (phenomenal) world we know as an allegory of the "real" (noumenal, spiritual) world behind it, and a cosmic battle between eternal powers usually unseen, but none the less immanent in the world of mortals, which is reduced to a mere simulacrum. These elements reach their final heights of intensity in Becker's apotheosis as he sloughs off his mortal remains.

As an analogue of the German crisis, Döblin's metaphysical extravaganzas are not out of place in the last volume of this vast trilogy. The "struggle for the soul of Germany" is a familiar historical trope, articulated by the character known to the reader as "der Zyniker Motz" ("weder Hunger noch Haß setzen uns in Bewegung – sondern nur Gott und der Satan", N II/2, p. 271), and reinforced by the radical Soviet agent Karl Radek in *Heimkehr der Fronttruppen*: "Was sagte der Zyniker […] Gott oder Satan, das ist das einzige, was die Deutschen in Bewegung setzt?

8 Terry Eagleton, "Pork Chops and Pineapples", *London Review of Books*, 23 October 2003: review of a new edition of Erich Auerbach's *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton University Press, 2003).

Vielleicht hat er recht" (N II/2, p. 275). Moreover, Rosa knows well that her fantasies in prison about her *revenant* lover, Hannes, are the result of hysteria; but this does not make them any less real. A collective hysteria is after all the prevailing condition of Europe by August 1918. Rosa is just as capable as any medic of diagnosing her condition as "Haftpsychose" or jail-fever, but at this moment in European history, given the collapse of western civilisation that is the First World War, her cultural pessimism in rejecting the knowledge professed by scientists is all too reasonable:

> Sie sträubte sich nicht mehr. Sie spekulierte nicht mehr über "Wahnideen", "fixe Ideen", "Halluzinationen" und so weiter, sie hielt sich keine wissenschaftlichen Vorträge mehr mit Ermahnungen, Drohungen und "festen Entschlüssen". Es war alles vergeblich und auch alles dumm. Rosa stellte fest: sie war klar und vernünftig, sie arbeitete in alter Weise über ihren Büchern und übersetzte – und die Wissenschaftler, die ihr klarmachen wollten, sie litte an Einbildungen, wußten nichts. (N III, pp. 33-34)

Louis Althusser refers to Stalinism as "that new form of '*non-rational existence of reason*"',[9] and the formulation could justifiably be inverted in Rosa's case to read: "the rational existence of non-reason", for at this juncture, "Es läßt sich schwer leben ohne Hysterie".

In terms of a literalised metaphor, Rosa's "internalising" of Hannes suggests the symbiotic relationship of the dead and the living. Hannes asserts his claim on her, and by allowing him (representing the past) to dominate her imaginative life she escapes out of her prison cell and out of the present, on literal flights of fancy around the globe ("flight" here has the double meaning of soaring and escape). Her conjuring up of Hannes and "absorption" of him is clearly a Freudian sexual fantasy arising out of her regret that they never consummated their love. The sexual frustration is combined with guilt about her supposed sacrifice of Hannes in the name of all-consuming political engagement. Worse still, the sacrifice of his love and her youth has been in vain because she feels she has failed politically, as she bitterly confesses:

> Seht, was aus mir geworden ist, ein alter häßlicher Lumpen, das bin ich geworden in den langen Streitereien, im Lärm, in Sitzungen, Versammlungen – und wie es drauf ankam, sind alle feige gewesen, und es war so, als wenn ich nicht gelebt hätte.
> Wozu alles?
> Und darüber dich vergessen und sterben lassen und in alle Ewigkeit dich nicht wiedersehen. (N III, p. 73)

It is only in *Karl und Rosa*, with the introduction of the figure of Rosa, that we have this convergence of the political and the psychological, the public

9 Louis Althusser, "Marxism and Humanism", in *For Marx*, trans. by Ben Brewster (London: Allen Lane, 1969), pp. 219-47 (p. 237).

and the personal. (Friedrich Becker, the other protagonist of the cosmic struggle, is present throughout the whole of *November 1918*, but his contact with the political world is spasmodic and largely accidental, happening only whenever his private quest for truth happens to take him into the public sphere.) Rosa cannot escape for long from her public persona. But in the speech just quoted she has reached the nadir both of her personal and her political life – again this is an analogue of Germany – and if the Hannes metaphor is to be sustained throughout the rest of the novel, it must escalate to another level, in a kind of *Steigerung* that epitomises this last volume of the trilogy.

As the devilish narrator says in Norman Mailer's novel about Hitler's upbringing, *The Castle in the Forest*, "an intensity of emotion is always attractive to demons and devils, even as farmers dream of black soil for future crops".[10] You could just as well say that the devil seems to be attractive to novelists struggling with ineffable evil (according to Mailer's devil-narrator, Hitler is "the most mysterious human being of the century").[11] Germany in 1918 and thereafter is black soil for the devil and all his works; but for the novelist the device of the devil and the whole panoply of unseen powers displaces the struggle for human redemption from the political to the metaphysical plane. In general, where fiction seems incommensurable with the enormity of fact, devils and the supernatural often come to the rescue. Such devices figure, of course, in Thomas Mann's *Doktor Faustus*, but also, in a more carnivalesque way, in Bulgakov's *The Master and Margarita*, where the stunts and tricks of the Devil, Woland, are reminiscent of *November 1918*. In Bulgakov's novel the immanent cosmic world behind reality is an escape from the political "ausweglose Lage" of Stalinism into ludic chaos and disorder. Bulgakov exploits this kind of fantasy to exit from the prescribed "real world" of the USSR, using art to represent what cannot be assimilated.

The "ausweglose Lage" of post-First World War Germany is different, but there is a crisis in Weimar Germany that forms the background to *November 1918*. The context is that of left-wing intellectuals deprived of a focus for their political faith after the conspicuous failure of the Social Democrats to fulfil this role in the years immediately before Hitler came to power. Stories like Heinrich Mann's *Kobes* and Leonhard Frank's *Im letzten Wagen* (both published in 1925) express the impotence of the intellectuals. In both stories, literally exit-less situations figure as metaphors for the sense of doom hanging over inter-war Germany.[12] Norman Mailer's

10 Norman Mailer, *The Castle in the Forest* (London: Little, Brown, 2007), p. 73.

11 Ibid, p. 72.

12 See my article, "The Intellectual and the Crisis of Weimar: Heinrich Mann's *Kobes* and Leonhard Frank's *Im letzten Wagen*", *Journal of European Studies*, 8 (1978), 135-74.

Hitler novel *The Castle in the Forest* has already been mentioned, and Mailer too is dealing with an incommensurable topic by resorting to the supernatural as a narratorial device – which of course is not unproblematic, as J. M. Coetzee has pointed out:

> Before the magnitude of the death, suffering and destruction for which the historical Adolf Hitler was responsible, the human understanding recoils in bewilderment. In a different way our understanding may recoil when Mailer tells us that Hitler was responsible for the Third Reich only in a mediate sense – that ultimate responsibility lay with an invisible being known as the devil or the Maestro […] Keeping the paradox infernal-banal alive in all its anguishing inscrutability may be the ultimate achievement of this very considerable contribution to historical fiction.[13]

If Mailer does not "solve" the problem of Adolf Hitler, neither does Döblin explain November 1918 and its aftermath. The turn to the metaphysical can very easily be seen as an escape from the problem: in a sense the incommensurable is made intelligible, transferred to an "easier" plane of cosmic struggle between God and Satan, Heaven and Hell. Neither in Mailer's nor Döblin's case does the supernatural ultimately hold any explanatory value. But the fiction exists to express, not necessarily to solve problems of such an order of magnitude as those presented by German history from 1918 onwards.

Döblin called *Karl und Rosa* "die Engführung von November 1918".[14] But this volume is not simply a kind of compositional *stretto* reiterating the themes of the earlier books. Clearly, the aesthetics of Book III is conditioned by the colossal dimensions of the novel as a whole, and it is appropriate for Döblin to recapitulate for the reader what he or she has read. But an epic project on this scale also needs to shift into a different, more intense mode in its final stages, and the last volume of *November 1918* is a *Steigerung* of the novel as a whole. In pragmatic terms, what readers are bound to retain from their reading is above all the denouement of the whole enterprise, and a dramatic and colourful finale is required to crown the whole and fill the epic "space" available. Needless to say, though, the *Steigerung* of the final book is not just a matter of aesthetic impact. The grand metaphysical vision towards which *Karl und Rosa* escalates is also an indictment of the emptiness of history, in which no meaning is to be found.[15] This is not to say there are no secular elements

---

13 J. M. Coetzee, "Dictator in the Eyes of the Child", *The Sunday Times*, 4 February 2007, "News Review", p. 6.

14 See Erwin Kobel, *Alfred Döblin: Erzählkunst im Umbruch* (Berlin, New York: de Gruyter, 1985), p. 354.

15 See Ritchie Robertson's contribution to this volume, pp. 215-28. Talking of *Berge Meere und Giganten*, Robertson says: "Döblin, unlike Wells, sees no pattern in history […]. The narrator of *Berge Meere und Giganten* declares that there is no meaning in history" (p. 217).

in Book III that serve to modify and humanise the austere religious perspective.

One aspect of the book's *Steigerung*, for example, is that this volume for the first time fully introduces Rosa Luxemburg in person, and with her also a more humane version of socialism. It is striking that, while Liebknecht is under extreme pressure to act, no political action or decision seems to be required from Rosa, who remains the theoretician of the Spartacist group. By remaining on a plane somewhere above the practical, however, Rosa has greater potential as an *Identifikationsperson* for many readers. Döblin takes care not to let her theoretical purity be too much sullied by action; this may account for her absence from the political scene on the 6 January 1919, already mentioned. Her idealism is not satirised or criticised by Karl Radek (contrast his scornful attitude to Liebknecht, "dieser deutsche Idealist"), but only stultified by events. She goes through a redemption scene, a spiritual *Steigerung*, similar to (but earlier than) that of Becker, which is heartening for the rest of us, because unlike him she is not a believer. But his grander, more "cosmic" death agony relativises hers and becomes a *Steigerung* of a *Steigerung*. The resolution of Becker's spiritual battle is the last word of the whole trilogy, contrasting with, for example, the preceding book, *Heimkehr der Fronttruppen*, whose last sentence speaks of war, and the *absence* of redemption: "Ein grausiger, bluterstarrender Schrei […] schwingt sich über die Menschen, der Schrei: Krieg, Krieg – das wütende Röcheln, das Triumphgeheul der *unerlösten* Kreatur" (N II/2, p. 486: my emphasis).

Germany, as one of Döblin's chapter headings memorably asserts, was "robbed of the fruits of its defeat". But the Allies, on the other hand, were robbed of the fruits of their victory since, in the words of Clemenceau quoted by Döblin's narrator, "Der Sieg war in eine Niederlage verwandelt" (N II/2, p. 485). "Place not your faith in men", and especially not statesmen: the only irenic desires we are left with are spiritual ones. Whereas it is easy to say that Döblin naturally *would* write like this because he had turned to Catholicism (his formal conversion came in 1941, in the middle of the period when he was writing *Karl und Rosa*), it seems more useful to say that he became a Catholic because he wrote like this. There is a vacuum at the heart of history. The spiritual struggles fill the large space available, because nothing else can. The nearest thing in the trilogy to a redeeming *secular* belief-system is Rosa's compassionate socialism.

Her theories obviously cannot prevail in the real world, and in the end she too appears to capitulate to Karl Liebknecht's belated advocacy of violent revolution ("Kannst du mir verzeihen, Karl? Wir hätten mit dir gehen sollen": N III, p. 571). But what she represents throughout the novel before this point is precisely what makes the spiritual turn of

November 1918 so intelligible. The very existence of the ideas she stands for makes the world's terrible and apparently incurable state more painful. Rosa's inward turn, her "distraction" by the Hannes phantasmagoria, is the outcome of despair – which is also Döblin's despair – at the failure of the course of German history and the inevitable betrayal of the revolution, as well as the incommensurability of theory and reality. But within Döblin's "fiction of (and about) incommensurability", which reaches its climax in the last volume of the trilogy, Rosa Luxemburg figures as a saving grace representing all the utopianism of Marx's vision.

The last political discussions between Karl and Rosa shortly before they are killed really centre on two aspects of Karl Marx. Towards the end of his life, Marx's impatience to see the revolution take place before he died exacerbated what Edmund Wilson called "an irreducible discrepancy between the good which he proposes for humanity and the ruthlessness and hatred he inculcates as a means of arriving at this".[16] In *Karl und Rosa* there are many indications that the revolutionaries could have been more ruthless in November 1918, and that is essentially what Karl's and Rosa's last political discussions are about. And yet Rosa endears and endures as perhaps the worst Marxist (if one thinks of Lenin as, in Karl Radek's words, "der vollkommenste Marxist", N II/1, p. 395), but the better Marx. Unlike Lenin and Marx, Rosa is an instinctive democrat, and she acts and thinks out of love and compassion for the working class and empathy with the human condition, "die unerlöste Kreatur". She has a humility Liebknecht lacks. For him, as for many intellectuals, Germany requires redemption by a "logocracy", i.e. the intellectuals, an "aristokratisches Element" (N II/2, p. 360) to which he naturally belongs. Her insight into the true situation of Lenin's revolutionary Russia[17] is of course Döblin's own, arrived at long before Orwell's analysis in *Animal Farm*, and expressed equally by Eisner and Landauer in Bavaria, in their scathing verdict on Liebknecht and the Berlin Spartacists: "Liebknecht blieb starr bei seiner Position, bei Moskau und Radek, bei Gewalt, Diktatur und Terrorismus".[18] The last word can be left to Rosa, however, in her

16 Edmund Wilson, *To the Finland Station* (London, Glasgow: Collins, 1960), p. 311; originally published 1940.

17 "Wie, Tausende erschießen lassen zur Sühne für ein Attentat? Summarisch und kaltblütig erschießen lassen, und dabei vorgeben, eine sozialistische Bewegung einzuleiten?" (N III, p. 91).

18 N II/2, p. 194. See also the conclusion of this dialogue in *Verratenes Volk*: "Eisner huschte zu ihm [Landauer] und hauchte ihm ins Ohr, die linke Faust geballt: 'Und weißt du, was das schlimmste ist? Liebknecht. Er spielt ihnen in die Hand. Er zerreißt das Volk. Er versündigt sich an der Revolution.'

Landauer blickte aus großen Augen vor sich: 'Ich weiß. Moskau über uns.'" (N II/1, p. 195)

confession to Hannes (via the Cherub who is his emissary) of her love for the earth and a life worth living, a Song of Solomon or *Lied von der Erde* for the things of the world at the moment of her leaving of it: perhaps a touch sentimental, but the touch is so rare in the economy of this vast trilogy that it seems acceptable when we come to it:

> Wenn wir auch nicht im Paradiese wandeln, welche Wunder bietet auch die Erde! Hannes, sieh mich, wie ich hier leide, gejagt wie ein Verbrecher, und von Mördern bedroht. Aber auch das kann mir nicht meine Liebe zu den Menschen aus dem Herzen reißen, und wie mich die Drosseln und Krähen beglückt haben, und im Frühjahr die Blütenkätzchen an den Bäumen. (N III, p. 542)

Transcending the Historical Novel

KLAUS HOFMANN

I have to confess that I take a narrower view of the historical novel than Alan Bance does when he recognizes *November 1918* as "a polyphonic historical novel" (in this volume, p. 297). I am prepared to ask whether this novel can be contained within or in fact transgresses the confines of that genre.

The title *November 1918* signals Döblin's "Erzählwerk" as a historical novel. Indeed, the trilogy fulfils the conventions of the genre by faithfully chronicling, following a line of calendar dates, the two revolutionary months of the new German republic from the day of the armistice – in fact the day before, 10 November 1918 – to 15 January 1919, the day when Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg were murdered. It goes beyond the mere reporting and restaging of historical events as it probes the dimensions of the concept of history with regard to revolution and redemption. Does history embrace both revolution and redemption? Is revolution, as the term's semantics allege, just a cyclical repetition of an unredeemed "Unheilsgeschichte"? Or is revolution meant to be the historical event to end all history, the millennial passage into post-history? Revolution as redemption from history? *November 1918* traces these prospects and perspectives, explores ways, possibilities, aporias and dead ends – the latter possibly being the mystical doors to salvation.[1]

The first volume – *Bürger und Soldaten* – opens up the widest vista of possibilities, though in restricted circumstances, by focusing on the situation of the armistice in Alsace. It invokes the magic moment of "Stillstand", the suspension of authority, of law and order – "the legendary hiatus between end and beginning, between a no-longer and a not-yet".[2] Giorgio Agamben's "state of exception" with its reverberations of Rome's "Iustitium" comes to mind:[3] *armistitium – iustitium – interstitium,* the Alsace setting being the paradigm of the latter, an interstice between the nations France and Germany, the spatial equivalent of the temporal moment of "Stillstand". Neither German nor French, Alsace holds out the promise of a new beginning beyond the dictates of nationalist statehood, perhaps of a

1 For a related discussion, see my article 'Revolution and Redemption: Alfred Döblin's *November 1918*', *Modern Language Review*, 103 (2008), 471-89.

2 Hannah Arendt, *On Revolution* (New York: Viking Press, 1963), p. 206.

3 Giorgio Agamben, *State of Exception*, trans. by Kevin Attell (Chicago: University of Chicago Press, 2005), chapter 3.

society as envisioned by socialism. Such hope and promise, however, come to nothing. The multi-faceted survey of the exceptional state in Alsace satirically traduces the revolutionary aspirations which are granted a ten-day spell until French troops and French administration re-establish a new version of the old order: an ominous prediction of the subsequent course of "a German revolution" which is to unfold – and eventually fold – in Berlin and the Reich.

November 1918 surveys the whole gamut of political options and, by implication, of concepts of history in the given situation. There is the reactionary conservatism of the chiefs of staff at Kassel-Wilhelmshöhe and their adherents in the military, who see history as an ongoing power struggle under unchanging rules; laws of nature, in fact. They deny the historical significance of Germany's defeat, and see the armistice as a temporary tactical ploy. Indeed, in September 1939, under a new political leadership, they will see fit to resume hostilities.[4] The pragmatists in charge of the new republic, Ebert and the Social Democrats, accept a historic change, and try to contain it within the bounds of law and order, preferably the old law and the old order. The revolutionaries – the socialist Left – are riven by an incongruity in their understanding and practice of history. They are bent on grasping the opportunity and engaging in revolutionary activity, even at the price of their pacifism. At the same time this disposition is halted by an insistence on theory, θεωρία, the cognitive attitude, which demands the ascertaining of the right moment for a revolution. Rosa Luxemburg, agitating as a leading Spartacist to bring about this moment, advises against revolutionary action because she cannot recognize a readiness and capability for revolution in the masses. Her political existence is marked by a fault-line: she is the revolutionary activist warning against revolutionary activism.

This fault-line runs through Marx's own project. On the one hand there is the scientific endeavour to discover the laws governing the course of history in its material basis – the economic conditions and relations. The active and militant engagement of the masses is just a predictable factor in this development, which will produce this factor at a certain scientifically ascertainable moment. Any untimely revolutionary activity is bound to fail. It will not even be a revolutionary activity but a putschist whim of idealist spontaneity. Along these lines the Marxist discourse maintains a surprising affinity to the Romantic vision (documented by, say, Shelley's *Prometheus Unbound*) of revolutionary change coming about at the apocalyptic moment of its coming about, a tautological prospect

4 Döblin to Gottfried Bermann, 12 January 1934: "[…] und der 1918 nur abgebrochene Krieg wird fortgesetzt, Sie müssen den Versailler Frieden nur als einen erheuchelten Waffenstillstand betrachten, den die Generale für taktisch nötig hielten […]" (Br I, p. 185).

which is liable to induce quietism. At that apocalyptic moment tyranny will crumble and the masses will shed their cloak of superstition. Revolution will be irresistible; it will even be redundant. It will just have happened.

The concept of *praxis* – the other focus of Marx's theory – implies the untenability of the theoretical attitude, of waiting attentively but patiently for the apocalyptic moment. There is no standing outside of history's objective course. The observing subject is inevitably part of that process, will have to make decisions, will have to act or fail to act. In this capacity he or she will be thrown back upon the blind spot of spontaneity, where one cannot wait and see. Revolution will be brought about by engaging in it, not by waiting till it comes to pass. Waiting till the revolution is happening may be just the way of not making it happen. The example of Lenin's revolution seems to demonstrate that the readiness of the masses may be replaced by the resolve and strategy of an unwavering political cadre.

The dilemma of theory and practice, their mutually exclusive imperatives, defines the basic stratum of the novel's dealings with history. The novel's third book and fourth volume, *Karl und Rosa*, unfolds the dilemma. The positions and moves of Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht are circumscribed by it. Rosa Luxemburg does not live to see her approach – working and waiting for the historical moment – put to the test, nor does Liebknecht's halting revolutionary activism stand a chance of success. Their violent deaths preclude any conclusion.

Yet before this catastrophe the novel has taken care to disperse the hope and the promise of a revolutionary change. On the one hand it registers that revolutionary masses are not in evidence: "Bisher sind wirkliche revolutionäre Massen nicht in unser Gesichtsfeld getreten" (N II/1, p. 280). When, however, on 6 January, the day of the Spartacus revolt, the revolutionary potential is undeniable, the novel registers the failure of strategy and leadership. Throughout, the Spartacists, though closer to the narrator's – and Döblin's – political sympathy, come in for as much satire and severe disapproval as the obstructionist Social Democrats and the secessionists on their left, the USPD, not to speak of the reactionary Right, toward which the narrator's satire advances to plain condemnation. The appearance of Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg on the scene is commented upon with sarcastic, though elegiac, irony:

> Sie flatterten an, die beiden Schmetterlinge, Karl und Rosa – Karl ein Trauermantel mit schwarzen, weitentfalteten Schwingen; Rosa schillernd bunt, ihre Flügel schlugen heftig.
>
> Sie spielten um den stumpfen schweren Block, der Ebert hieß, und stießen gegen die Helmspitze des Großen Generalstabs.
>
> Aus welchen Ländern kamen sie? Welches andere Klima hatte sie hervorgebracht? Sie hatten etwas Bezauberndes, Fremdartiges an sich. Es war der

> Zauber und das Befremdende des Traums. Manche schwärmten hinter ihnen her, manche staunten sie an, manchen flößten sie Schrecken und Widerwillen ein. (N III, p. 150)

The defaulting of "a German revolution" is accepted with sadness and satisfaction. A revolution under the given circumstances, along the lines of Lenin's example, would have betrayed the idea of a socialist revolution; its success would have been its downfall.

While *November 1918* continues to its end as a historical novel displaying a resigned assertion of history's inconsequentialism, it has from early on devised an alternative agenda, which, following the lives of two characters, Friedrich Becker and Rosa Luxemburg, transcends or transgresses the confines of the historical novel in setting, subject matter and genre. This alternative agenda is brought to the fore by the title on the dust jacket of Book III in the 1950 edition published by the Karl Alber Verlag, which announces *Karl und Rosa / Eine Geschichte zwischen / Himmel und Hölle / von Alfred Döblin,* and displays a dragon rearing its head against the background of a Berlin panorama.[5] Significantly, this last volume of the novel nearly disavows its connection with the previous ones. Only a note on the back of the title page identifies *Karl und Rosa* as part of the trilogy. The "story between heaven and hell" is not, however, confined to this last volume but has been going on in intermittent segments since the novel's first volume, when the realistic continuum of historical events is shot through with intrusions from a "Geisterreich"; first by the apparitions of Johannes Tauler, the fourteenth-century Alsatian mystic, then by three visitations of Satan.

These intrusions are events in the life of Oberleutnant Dr. Friedrich Becker, one of the novel's protagonists. Suffering from severe war injuries, he returns from the military hospital of an Alsatian garrison town – Döblin draws on his experience as a doctor at the military hospital at Hagenau[6] – to Berlin, invoking peace in a prayer-like address:

> Ich grüße dich, lieblicher Friede. Du bist da. Sei lange da. Sei immer da. Verlaß mich nun nicht mehr, lieber Friede. Wir kommen aus dem Krieg – ein langer, grausig schwerer Krieg. Wir haben getan, was wir konnten. Jung sind wir hineingegangen. So kommen wir wieder, lahm, verstümmelt. Und durstig, hungrig nach dir, fiebrig. (N I, p. 138)

---

5 N III, p. 773; for an illustration, see *Alfred Döblin 1878-1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, ed. by Jochen Meyer, Marbacher Kataloge, 30 (Marbach: Ausstellungskatalog des Deutschen Literaturarchivs, 1978), p. 465. Döblin wanted this title for the book itself, but it arrived too late at the printer's and was only printed on the dust jacket.

6 Cf. "Revolutionstage im Elsaß", in SPG, pp. 59-71, first published in *Neue Rundschau*, February 1919.

However, his post-war existence turns out to be more taxing than his wartime experience: "Nicht lieblich ist der Friede. Grausam schwer ist der Friede. Der Krieg war zehnmal leichter" (N II/2, p. 38). Becker's resolve for a radical change is as ardent as any socialist revolutionary's, but his will and mind are set on an existential regeneration of the individual as the necessary precondition of a true revolution. He disdains a political commitment in the absence of a personal rebirth, scorns the importance attributed to questions of political ideology and constitution. When his colleague Krug asks him which of the political options he thinks will prevail, he answers dismissively:

> Aber das ist doch völlig gleichgültig, die Republik, das Rätesystem, die Monarchie. Regiert werden sie in jedem Fall werden, und nach dem Trubel von jetzt mit allergrößter Macht. Wer so passioniert darauf besteht, dem wird sein Traum in Erfüllung gehen. (N II/1, p. 103)

His rejection of a revolution under the given conditions equals Rosa Luxemburg's refusal to engage in premature revolutionary activism. In a dispute with his friend Maus, who urges him to join the Spartacist movement, he depicts the nightmare of a revolutionary success of the unregenerated:

> Wie wollt ihr es schaffen? Wie soll sich die Wut legen, die Leidenschaft, der elende Neid der Menschen, der unerschöpfliche Haß und die Bosheit – wie, wenn ihr euch selber an die Spitze setzt, ihr mit euren Spürhunden, mit der Inquisition, mit Revolvern, mit Zwang und Überwachung. […] Jetzt mit einer Diktatur kommen. Wir haben, ich denke, genug davon gehabt. (N II/2, p. 406)

With his endeavour to establish in himself a moral basis for political change Becker takes sides in a polarity which structures the whole of *November 1918,* certainly its middle part, which at one point bore the title *Waffen und Gewissen / November 1918 / Zur Mahnung und Erinnerung* (see N III, p. 767). The polarity of "arms and conscience" recurs, extended to the triad "arms, power, conscience", in an "Überblick" written for a prospective American publisher of Book II in 1942/43 (N III, pp. 793-99). The last paragraph of this survey sums up:

> Unversöhnlich stehen sie sich weiter gegenüber, die Waffen, die Macht und das Gewissen. Die Macht gibt keine Ruhe, aber siehe da, auch das Gewissen gibt keine Ruhe. Es stößt, so schwach und schattenhaft, bloß geistig, wie es ist, immer wieder auf die Macht zu, und zwingt sie, sich zu verantworten. Warum reißt diese Auseinandersetzung niemals ab? Wir haben es im Laufe der 24 Tage selbst erfahren. Weil Machtwille, Gier und Wildheit in der Menschennatur liegen, und weil das Gewissen ein Eindruck, eine Stimme von jener Welt ist. Aber wir sind auch von dieser.[7]

---

7 N III, p. 799. Cf. Becker's fleeting thought: "Ich bin ein Bürger nicht nur dieser, sondern auch jener Welt" (N II/2, p. 396).

In this survey Döblin positions various characters in the novel with regard to the polarity of conscience and power: he calls Karl Liebknecht "einen Idealisten […], welcher an dem Pol 'Gewissen' beheimatet ist" (N III, p. 796); Liebknecht "wagt sich vom Pol des Gewissens zur Macht vor, aber er kann sich (und will sich) ihrer nicht bemächtigen" (N III, p. 798). Motz, a minor character of cynical clear-sightedness, who at one point diagnoses: "Weder Hunger noch Haß setzen uns in Bewegung – sondern nur Gott und Satan" (N II/2, p. 271), is "ein erklärter Feind des Gewissens" (N III, p. 796). René, a young Alsatian returning from the war, "scheint […] von einem Hauch des Gewissens berührt zu sein" (N III, p. 796). Minna Imker, the novel's paragon of the dedicated revolutionary, "ist radikales Gewissen, Forderung der Gerechtigkeit, sie schwört auf Liebknecht" (N III, p. 797). "Friedrich Ebert kennt das Gewissen, aber Macht liegt ihm näher" (N III, p. 798). President Wilson, "ein Mann des Gewissens" (N III, p. 798), "sitzt an der Macht und er stellt sich die Aufgabe, dem Gewissen zur Macht zu verhelfen" (N III, p. 799).

These attributions place conscience, although "eine Stimme von jener Welt", in the context of negotiations in the sphere of history. Friedrich Becker, however, is drawn by this voice deep into "jene Welt", where it alternates with the summons of despair. His conscience makes him assume guilt for the catastrophe of the war, for those who died and who crowd his apocalyptic nightmares:

> Bilder regneten vor seinen Augen, ob er sie nun öffnete oder schloß. Wenn er sie öffnete, lagen sie transparent über den Möbeln. Wenn er sie schloß, waren sie so dicht bei ihm, daß er fast in sie hineingerissen wurde. Ein Höllensturz von Menschen, bekleideten und unbekleideten. Sie klammerten sich aneinander, fielen, sanken, wirbelten, hingen wie Ketten aneinander, Glied an Glied – der mit dem Mund unten, die mit den Lippen zu ihm herauf, die am Fuß des Mannes, der sich vergeblich zu ihr herabbeugte. Sie stürzten mit den tausend andern. Kein Ende. (N II/2, p. 180)

In taking on personal responsibility he overreaches himself, exposing himself to Johannes Tauler's vituperation and Satan's temptation.[8] Tauler diagnoses in Becker's high-minded conscientiousness a ruinous self-

8 "Das Schuldgefühl ist ein großartiges und gefährliches Gefühl. Wir wissen, daß Hoheit und Reinheit, steigernde Moralen aus dem Zwang, den es ausübt, quellen. Aber dies Gefühl nimmt auch eine radikale Isolierung, Aushungerung des Individuums vor. Es treibt den Menschen in sich, höhlt ihn aus, verarmt und vertrocknet ihn, indem es die nährende Verbindung mit dem anderen Leben unterbricht. Verkrampfung, Zerknirschung, Verbohrtheit sind der Brutboden für radikale Entschlüsse. Das Selbsterhaltungsgefühl sinkt auf Null" (UD, p. 325).

fixation,[9] the deadly sin of pride which will force him through the "gate of dread and despair":[10]

> Du bist hart und stolz, ein großes Gemüt, ein hoher Berg. […] Du bestehst im eignen Wohlgefallen, mein Kind. Da führt kein Weg hinaus. Wende dich. Sprich nach: o bitterste Bitterkeit, du sollst meine liebe Schwester sein. (N I, p. 140)

> Du hohes, stolzes Gemüt, du wirst nichts als Antwort nehmen, als was dich noch höher und stolzer macht. Du gehst durch das Tor des Grauens und der Verzweiflung. Dein Stolz führt dich diesen Weg. Die Wahrheit wirst du nicht anders finden. (N II/2, pp. 197-98)

Satan takes advantage of Becker's insistence on the autonomy of the self, calling it the admission ticket to his realm: "Ihre Basis müßten Sie und könnten Sie nur in sich selbst suchen. […] Ausgezeichnet, bravo. Es ist das Eintrittsbillet in unsere Welt" (N II/1, p. 205). He immediately sets about confounding Becker's system of values, giving power prominence over conscience:

> Zunächst beachten Sie: Sie sind frei nur im negativen Sinn, bis jetzt. Freiheit bedeutet aber Macht. Um welche Macht dreht es sich? Wie benutzen Sie die Freiheit, zu der Sie gelangt sind? (N II/2, p. 205)

Political power and sovereign command over life's pleasures – "Macht" and "Genuß"[11] – are the Faustian offers made by Satan on his first visit. This ends in Becker's uncanny confrontation with his self, which obviously harbours the longings and desires which it abhors:

> […] und so standen sie, Gesicht bei Gesicht, Gesicht näherte sich Gesicht wie einem Spiegel.
> […] Er rollte zurück an das Bücherregal und wieder an Becker heran. Der erkannte noch im letzten Augenblick, was ihm an diesem Gesicht so rätselhaft erschienen war: Es war – sein eigenes Gesicht.
> Erstickend glitt der Fremde über ihn, in ihn. Becker schrie, von Grauen überwältigt und stürzte rückwärts über die Chaiselongue. (N II/2, p. 209)

On a second encounter Satan assumes the shape of a lion and promises to fulfil Becker's ultimate desire: "Ich zeige dir das Ich, das du suchst, das reine, freie, schrankenlose Ich" (N II/2, p. 225). Here, Tauler's voice intervenes and makes Becker redirect his search from "self" to

---

9 Cf. Becker's assertion: "Wenn ich nicht zu meinem Ich gelange, lösche ich mich aus" (N II/2, p. 250) in opposition to Tauler's demand: "Hin muß alle Ichheit und ganz verlassen werden" (N II/1, p. 423).

10 Tauler's expression from an early exhortation (N II/1, p. 155), repeated at the time of Becker's suicidal crisis (N II/2, p. 198), also used as a chapter heading, "Das Tor des Grauens und der Verzweiflung. Hier fängt ein Mensch an, lichterloh zu brennen", followed by a section heading which attributes Tauler's Christian name to Becker: "Es ist von Johannes Becker die Rede" (N II/2, p, 169).

11 Satan: "Man kann noch viel weniger als ein Lehrer sein, um zur Macht, zum Genuß, zu seiner wirklichen Existenz zu gelangen" (N II/2, p. 208).

"conscience", thereby breaking Satan's spell. The lion shrinks and disintegrates, Satan reappears in his former shape – a gentleman of Brazilian features – "sein Gesicht gräßlich von Schmerz, Bitterkeit und Qual verzerrt" (N II/2, p. 226). On a third encounter Satan, this time in the shape of a rat, manages to dismantle the concept of "conscience" and, by implication, the concept of self, proposing a notion of freedom which strangely coincides with Tauler's "Hin muß alle Ichheit und ganz verlassen werden" (N II/1, p. 423). Satan ominously suggests: "Vielleicht meinen Sie mit Ihrer Freiheit Tod, Auslöschen, Selbstvernichtung, Schluß mit dem Ich?" (N II/2, pp. 205-06). Becker attempts to commit suicide, from which he is saved by accident – the knot in the rope slips – or God's intervention. He enters a new phase of his life, changed by his conversion to his mother's Catholic belief. He later analyses:

> Da stand ich vor meinem Ich, ein Ichsucher, ein Selbstsucher, und rüttelte an meinem Ich, und es sollte etwas hergeben, und es konnte doch nichts hergeben, denn wie soll in ihm etwas sein, das meine Pflichten nennt, meinen Weg bestimmt und nicht von ihm eingepflanzt ist. Darum musste ich in Verzweiflung geraten und hatte schon Hand an mich gelegt, ja ich hing schon an diesem Haken und war im Begriff, das Leben abzuwerfen, das ich für eine Schale hielt, die mir keine Frucht zeigte. Da griff Gott ein und hat mich gerettet und den Kern in meinem tauben Ich erweckt. (N II/2, p. 291)

Becker's encounters with Satan open – as do Tauler's interventions from early in Book I onwards[12] – a dimension beyond the field of history, a "Geisterreich" which provides the setting for the "story between heaven and hell", the story of Satan and heaven's agents contending for Becker's – and for Rosa Luxemburg's – soul. The issue is personal salvation, irrespective and independent of history's course and revolution's success or failure. True, Becker's conscience – always in ambiguous relation to his pride – calls him to engage in affairs of the historical moment. He fights as a teacher against the reactionary mentality of his students and their parents, tries to rescue his student, Heinz Riedel, from the last desperate throes of the Spartacus revolt and gets involved in it himself, nearly perishing in the disaster. Subsequently, his pilgrimage leads him to an outcast's position on the fringe of society and lastly to a miserable death. The devil resumes his contact in the last phase of Becker's life, setting three snares, the third being a Faustian wager in which Becker once more attempts to assert his proud self. The loss of this wager consigns him to hell, from where he is snatched in an equally Faustian last-minute rescue. All these involvements and engagements are, in the novel, considered as

12 The first and second Tauler episodes (N I, pp. 139-40 and 173-74) are not in the extant manuscripts of *Bürger und Soldaten*; they were written after Döblin read Tauler in 1939 and appeared in the book's first edition the same year: see N I, p. 362 (note to p. 139).

stages and phases in his pilgrimage between heaven and hell. They do not have an impact on history's course, which the novel vaguely registers down to the late 1920s. They do not promote or even usher in a new age, are not factors of either a moral or a political revolution. With the presentation of Becker's career the novel transcends – perhaps neglects or betrays – the sphere of history and the genre of the historical novel.

In presenting Rosa Luxemburg's story, the novel performs – commits – the same transgression of genre rules and confines. Yet the performance is a different one and the division between the sphere of history and the "Geisterreich" is more sharply marked. Whilst Becker evades history in his unremitting search for an existential authority within, Rosa Luxemburg remains firmly placed in the historical scene of "a German revolution". As the theoretician and activist of the Spartakus-Bund and the newly founded Communist Party she is a committed, though despairing,[13] politician right to her end. From this existence she intermittently changes over to a second world, the region of her "story between heaven and hell". Her motivation for this escape from history is similar to Becker's introversion. She also focuses on her self, which she regrets having neglected in her political career. She revolts against sacrifice, against the sacrifice of her beloved Hans Düsterberg, who has died in action, and against the sacrifice of her personal happiness and fulfilment in the service of politics:

> Es ist etwas Verfluchtes um die Politik. Für nichts gearbeitet. So hat es bei mir angefangen, ganz früh, so hat es mir das Leben weggestohlen. […] hinter den Dächern muß das Leben sein, weit weg. Ich bin ihm nachgerannt. Immer dachte ich, jenseits der Dächer liegt es. Ich erreichte es nicht. Darüber bin ich schneeweiß geworden. Darüber ist mein Hannes gestorben. (N III, p. 19)

Her revolt results in a lurid love affair with her dead beloved, a Gothic romance ending in a vampiric éclat. The breach into the realm of spirits opened by this romance is later on used by the devil who assumes Düsterberg's persona in order to approach Rosa Luxemburg at her behest.

> Aber ihn möchte ich noch einmal treffen, diesen Erzbösen, diesen Herrn aller Bösewichte. Wenn ich den Satan packen könnte, dabei möchte ich mein Leben lassen. Diesen Lenker unserer Geschicke zu fassen, der das Leben zu einem erbärmlichen Spuk macht.
>
> Komm, du Schinder, du Bestie, du Viehtreiber. Komm aus deinem Sumpf. Zum ersten Mal in meinem Leben bete ich. Ich bete, daß du kommst. Ich habe ein Recht, dich zu sehen. Du mußt dich mir zeigen und mir Rede und Antwort stehen. Mein ganzes Leben war nichts, und dabei war es Kampf und Kampf und

13 Luxemburg to Liebknecht: "Deine Deutschen haben den Krieg im Leibe, alle, von oben bis unten. Da hilft die Beseitigung einer Klasse nichts. Denen kannst du jede beliebige Gesellschaft bauen, sie machen Krieg. Und, Karl, wenn du diese Barbaren mit oder ohne Monokel in den Himmel bringst, dann organisieren sie oben die himmlischen Heerscharen und führen Krieg gegen den lieben Gott" (N III, p. 514).

> Kampf, und nichts erreicht, und alles bloß Locken und Vorspiegelung falscher Tatsachen und Seifenblasen, und sogar die Liebe. Komm, du Bestie. Du bist. Dies gesteh' ich dir zu. Wenn du außer deiner Gemeinheit noch Stolz hast, dann stelle dich. (N III, pp. 285-86)

Satan complies. He succeeds in winning her to his side. During a spectacular flight reminding us of Eve's flight with Satan before the Fall in *Paradise Lost*, Rosa Luxemburg professes her allegiance: "Du bist mein Freund. Jetzt versteh' ich dich. Du bist mein Blut. […] Satan, ich gehöre zu dir. Mein Leben geht zu Ende. Was habe ich zu tun?" (N III, pp. 382-83). The intervention of heaven's agents – a cherub wins her back from Satan and at the moment of her death she musters the strength to finally reject his claim on her – contrives her final salvation. Again, the issue of redemption is transposed from the realm of history to that of religion, at least of religious folklore. By engaging with Satan, Rosa Luxemburg moves to a sphere beyond politics, putting at stake her personal happiness, damnation or salvation.

The historical novel persists to the very end of *November 1918* but is intersected by that other "story between heaven and hell", at times to bizarre effect: For instance, the day of the Spartacus revolt, 6 January 1919, is left blank in Rosa Luxemburg's political biography. Instead we read about her Miltonesque flight with Satan and get the impression that she spent this crucial day on an outing with him by Lake Zurich. [14] The contiguity of the two spheres may be read as a "convergence of the political and the psychological, the public and the personal" (Bance, pp. 303-04), yet, from a different angle, it will be recognized as an interlocking of heterogeneous elements. Indeed, Rosa Luxemburg's existence in either sphere excludes her from the other: She takes up her contact with Hannes when in prison, abandons him when she returns to politics, and resumes her otherworldly contact when she despairs of her political work.

The novel manages to perform this breakthrough to a different, non-realist dimension by drawing on literary traditions and literary genres not easily compatible with that of the historical novel. The tradition of the religious epic poem and the tradition of the "theatrum mundi" provide the strategies to shape the "story between heaven and hell". Milton's *Paradise Lost* and the Faust legend – notably Goethe's drama – are points of orientation and perspective, but are kept at a distance. After all, the dimension

---

14 The section "6. Januar: Der Revolutionsausschuß konstituiert sich" and the subsequent sections about the disastrous day are preceded by the flight episode which ends: "Langsam flogen sie" (N III, p. 302). Seventy-seven pages on, the Rosa/Satan strand is picked up again with the opening sentence: "Sie flogen langsam dahin, Rosa und Satan, unter dem schwarzen Nachthimmel" (N III, p. 379).

of "Heilsgeschichte", which circumscribes the events in Milton's as well as in Goethe's poem, has shrivelled to the narrow scope of personal salvation.

The heterogeneity of the novel may also be established in its stylistic performance. The historical novel proposed in the title – *November 1918. Eine deutsche Revolution* – is faithfully delivered as far as factual correctness is concerned, down to the inclusion of documentary material. The time sequence marked by calendar dates – notably in chapter headings – gives the impression of mere chronicling with its claim or pretence of factuality and honesty: "Ehrlich ist nur Chronologie".[15] Alan Bance observes a "tyranny of dates", with dates "promising much […] but never delivering the anticipated outcome, i.e. political progress" (p. 298). The narrator poses as the indifferent and disinterested onlooker, registering what happens – or, rather, pointing at representations of what happened – like a *Bänkelsänger* on his bench or the commentator of a silent movie, notably so in the chapter and section headings and in the summaries given at the head of chapters in Book II. This pose is part of the alienation strategy which subverts the novel's realism into irony and occasionally ventures into surrealist episodes, which the narrator reports as matter-of-factly as anything else. Bance (p. 300) remarks on the novel's tendency to present history as farce, e.g. in the *danse macabre* of the statues in the Tiergarten. He emphasizes the ludic mode of presentation: the episode between the deputies of the revolutionary Volksmarinedivision and the reactionary bureaucrats in the Ministry of Finance ("Matrosenverhör im Finanzministerium", N III, pp. 118-28) is a grotesque event evolving from a common metaphorical idiom – "Den Geheimräten blieb schlagartig die Spucke weg" (N III, p. 122) – taken literally. Similarly, a play on words, this time on people's names, occasions fantasies of metamorphosis in the rendering of the "Eichhorn affair" (N III, pp. 262-67). The Spartacists are turned into insects: "Sie hatten ihre Kiefern [*sic*] zu Sicheln und ihre Vorderbeine zu Hämmern umgewandelt, um ihre Anhänglichkeit zur Sowjetunion zu bezeugen" (N III, p. 268). In one episode Philipp Scheidemann is transformed into a piece of string (N III, p. 335).

Alan Bance diagnoses this stylistic technique as "a kind of literalised or absolute metaphor" (p. 301) – a hint at the close relation between metaphor and metamorphosis, the transition from a manner of speaking to a matter of fictional fact. Döblin's term "Tatsachenphantasie" comes to

15 *Der historische Roman und wir*, SÄPL, pp. 291-316 (p. 302). A thorough study of temporality and chronology in *November 1918* is given in Erwin Kobel, *Alfred Döblin: Erzählkunst im Umbruch* (Berlin, New York: de Gruyter, 1985), pp. 336-67.

mind.[16] These and other stylistic strategies give the historical novel *November 1918* its polemical profile, in accordance with Döblin's dictum "Mit Historie will man etwas" (*Der historische Roman und wir*, SÄPL, p. 302) and with his conviction that the historical novel has to be partisan.[17]

This profile, however, and with it the novel's satiric and ironic tone are no longer in evidence once the novel shifts to that other mode and matter of a "story between heaven and hell". Gone are irony and satire. True, there is an incidence of comedy in Rosa Luxemburg's attempt to escape from Breslau prison in a soldier's uniform, but even this is attenuated by the clinical aspect of sleepwalking. As for the rest of the excursions into the realm of spirits, they are imbued with serious pathos and moulded by an otherworldly realism which hardly brooks the play of metaphor venturing into metamorphosis. It may be questioned whether Hannes' apparition can be referred to as "the literal or realised metaphor […] raised to the religious level" (Bance, p. 302). The metamorphoses of Satan or the appearance, at Becker's death, of heaven's emissaries as two lions, even Hannes' lurid re-incarnation, prove the factual capacity of supernatural powers, as attested by myth and folklore. If their peculiarity is acknowledged, these presentations can no longer be ranked alongside the novel's ludic extravagances as "another kind of fantasy […] the religious or metaphysical" (Bance, p. 302), nor are they a narratorial device as Bance observes it in Mailer's *The Castle in the Forest* (Bance, pp. 304-05). Admittedly, the serious pathos may plunge into the pathetic or into a glaring sensationalism – think of the vampiric attack on Rosa Luxemburg or the final combats between hell's and heaven's agents at the end of both Luxemburg's and Becker's lives. These scenes may be judged ludicrous by the indignant reader, but they are not ludic scenes. These forays into the supernatural are distinctly different from the surrealities of, say, the "Matrosenverhör im Finanzministerium". This difference may amount to more than a stylistic distinction between a "realism of presentation" and a "realism of assessment" (Bance, p. 297). It is constitutive of the novel's heterogeneity.

True, the novel makes an effort to contain its excursions into the supernatural within the scope of a psychological realism by declaring them to be clinical conditions, hallucinations, or dreams. Yet these integrationist

16 The term occurs in the "Berliner Programm" of 1913, SÄPL, pp. 119-23 (p. 123). See also Ernst Ribbat, "'Tatsachenphantasie'. Über einige Mischtexte Alfred Döblins", in *Alfred Döblin Kolloquien Münster 1989. Marbach a. N. 1991*, ed. by Werner Stauffacher (Berne: Peter Lang, 1993), pp. 84-101.

17 "Gebot für den Historiker war: alle Fakten stehen lassen. Der Autor erhält andere Befehle: er […] wird […] nicht getrieben von einem wahnhaften Objektivitätsdrang, sondern […] von der Parteilichkeit des Tätigen" (*Der historische Roman und wir*, SÄPL, p. 311).

explanations fade away behind the actuality of the supernatural agents. The novel does not even try to retain them within the mental and linguistic conditions of a subjective "Innerlichkeit". They assert their objective existence in carefully composed speech, argument and sermonizing. Satan in discourse with Becker or lecturing to Rosa Luxemburg, Tauler admonishing his protégé, are not mental events. Their appearance constitutes an autonomous sphere, a "Geisterreich" which is not the terrain of the historical novel. Indeed, in the presentation of that sphere the form of the novel, its narrative mode, recedes and gives way to drama. Becker's and Luxemburg's encounters with Tauler and with Satan are predominantly dialogic. They are staged rather than narrated.

While admitting these heterogeneities one may still consider whether *November 1918* manages to integrate its diverging and diverse traditions and elements. Does it build up a narrative cosmos of different, graded strata, obeying the principle of "Steigerung", as Alan Bance proposes (pp. 304-06)? Can this cosmos be contained within the frame of a historical novel – a "polyphonic historical novel"? Is the novelist, for whom "the device of the devil and the whole panoply of unseen powers displaces the struggle for human redemption from the political to the metaphysical plane" (Bance, p. 304) still to be called a historical novelist? Does "the resort to religious transcendence" have "a legitimate place in a historical novel as part of [Döblin's] reflection of the German and European crisis" (Bance, p. 298)? Or does Döblin's epic venture beyond the genre's confines? Is juxtaposition rather than gradation or "Steigerung" the ruling principle? In sum, the question is whether *November 1918*, intentionally or unintentionally, foregoes the claims of aesthetic integrity, professing a heterogeneity which cuts through the poetic as well as through the thematic unity of the novel.

Vom Richter-Dichter: Döblins Neubestimmung des Epischen in *Der Oberst und der Dichter*

MARION SCHMAUS

Döblin's story *Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz* (1946), which takes the form of debate between a *Wehrmacht* officer and the judge trying him for war crimes, has been heavily criticised. Both the religious, didactic tone of the debate and its partly rhymed language have proved controversial. Taking the Nazi catastrophe as its background, Döblin's text reflects on the principles of dispensing justice; it does so by portraying the juridical, aesthetic and religious dimensions of the law. These spheres are not set in competition with each other. Rather, their different functions are intermeshed: rehabilitating mankind after National Socialism demands a comprehensive educational process, aimed at the whole person by appealing to morality, reason and feeling and by reining in man's hubristic tendencies. By redefining the purpose of epic in this way, Döblin set a form of his own for the problem of "literature after Auschwitz".

Döblins Erzählung *Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz* (1946) hat in der Forschung heftige Kritik auf sich gezogen. Umstritten sind der religiös-lehrhafte Ton dieses Streitgesprächs eines Wehrmachtsoffiziers mit seinem Richter angesichts der NS-Verbrechen und die teils gereimte sprachliche Form. Vor dem Hintergrund der Katastrophe des Nationalsozialismus vollzieht Döblins Text eine grundlegende Reflexion über Rechtsprechung, indem diese in ihrer juristischen, ästhetischen und religiösen Dimension zur Darstellung kommt. Ihm ist es dabei nicht um eine Konkurrenz dieser Sphären zu tun, sondern um deren arbeitsteiliges Ineinandergreifen. Denn für eine nach der Zäsur des Nationalsozialismus erforderliche Wiederherstellung der Menschheit bedarf es eines umfassenden Lehrprozesses, der im Appell an Moral, Vernunft und Gefühl sowie durch Beschränkung menschlicher Hybris den ganzen Menschen im Blick hat. In dieser Neubestimmung der Funktion des Epischen prägt Döblin eine eigene Form für die nach 1945 diskutierte Problematik einer Literatur nach Auschwitz.

Alfred Döblins 1943-1944 im kalifornischen Exil entstandener, 1946 in Deutschland publizierter Text *Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz* hat äußerst gegensätzliche Reaktionen hervorgerufen. Zeitgenössische Rezensionen nehmen das Werk positiv auf. So ist zu lesen:

> Döblin trifft mit diesem Buch in erstaunlicher Präzision die geistige Situation der Gegenwart. Es geht um die Rettung des Menschen, der so realistisch genommen wird, wie ihn die letzten Jahre enthüllt haben. Es geht um eine neue Fundierung

> des menschlichen Seins, die Döblin nach allen Erfahrungen nur in einem neuen wirksamen Gott, einem entbürgerlichten, von allen Verzärtelungen und Vermenschlichungen freien, einem schrecklichen, großen, starken und stützenden Gott, dem Gott Hiobs, sehen kann.[1]

Hilde Herrmann schreibt in der *Badischen Zeitung*:

> Dies ist ein seltsames Buch, für das es kein ‚Vorbild' und überhaupt – wie bei allen früheren Werken Döblins – keine feststehende literarische Kategorie gibt, unter die es einzureihen wäre. Es entspricht damit zutiefst seinem Thema, für das es ebenfalls bisher keinen Vorgang gab, nicht zu geben brauchte, denn es handelt sich um nicht mehr und nicht weniger als um ein Gericht über Deutschland, als über einen exemplarischen Fall des Menschengeschlechts. Ein Buch also, das uns angeht.[2]

Und Egon Vietta lässt in der *Zeit* vernehmen:

> man liest es atemlos: eine große Dichtung, die über dem sterbenden Deutschland mit dem Wort der Versöhnung steht. Es ist ein Tanz der Worte, die sich oft genug reimend zusammenfügen, oft wie Sturzbäche einander überholen, die Syntax vergewaltigend – eine der bleibenden Dichtungen dieses leidvollen Krieges.[3]

In der Döblin-Forschung überwiegen hingegen die kritischen Stimmen, die sich insbesondere gegen die Form des Textes wenden und dieser – anders als die Zeitgenossen – keine eigene Qualität mehr zumessen können. So erschlage laut Klaus Müller-Salget die „läppische Form" die „mahnende Absicht" des Textes vollends.[4] Für Matthias Prangel gehört *Der Oberst und der Dichter* „durch den metrischen Leierkasten" seiner „aufdringlichen Knittelreime […] zum Fatalsten […], was Döblin je schrieb".[5]

Wird die Form im Positiven wie im Negativen zum Stein des Anstoßes, so ist zunächst auf diese einzugehen. Den Titel ‚Erzählung' hat Döblin selbst als Genrebezeichnung für seinen Text abgelehnt.[6] Erich Kleinschmidts Vorschlag: „dramatische[r] Roman",[7] scheint am

---

1 ‚RD', *Neues Europa*, 2 (1947), H. 23, S. 42-43, in *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, hrsg. von Ingrid Schuster und Ingrid Bode (Bern, München: Francke, 1973), S. 376-77 (S. 377).

2 Hilde Herrmann, *Badische Zeitung* (Freiburg), 30. Juni 1947, S. 4, in *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, S. 377-79 (S. 377).

3 Egon Vietta, *Die Zeit*, 30. Januar 1947, in *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, S. 382-83 (S. 383).

4 Klaus Müller-Salget, *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung* (Bonn: Bouvier, 1972), S. 378.

5 Matthias Prangel, *Alfred Döblin*, 2. neubearbeitete Aufl. (Stuttgart: Metzler, 1987), S. 97. Siehe im Weiteren auch: „In der Tat ist ‚Der Oberst und der Dichter' das Beispiel eines mißglückten literarischen Experiments": Helmuth Kiesel, *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins* (Tübingen: Niemeyer, 1986), S. 502.

6 So Döblin im Brief an Hermann Kasack vom 15. März 1947: „Das Genre wäre noch zu bestimmen. Erzählung ist sie auch nicht" (Br I, S. 369). Vgl. Erich Kleinschmidt, „Nachwort", in OD, S. 169-89 (S. 184-85).

7 Erich Kleinschmidt, „Nachwort", in OD, S. 172.

Passendsten für diesen auf den Dialog zwischen einem Oberst und einem Richter konzentrierten, in sieben Kapiteln gegliederten Text. Mit der Siebenzahl lässt sich sowohl die Vorstellung der hier erzählten negativen Schöpfungsgeschichte verbinden als auch jene vom Jüngsten Gericht, mit der der Text auch abschließt.

Handlungsort ist das niemals namentlich genannte Berlin, jene „zertrümmerte Stadt, die einst so glänzte und die er selber [der Dichter] so innig geliebt hatte" (OD, S. 106). 1944 im Exil imaginiert Döblin so prophetisch den Zusammenbruch Deutschlands und die Zerstörung seiner Heimatstadt; er sieht die Ruinen und Leichenstätten voraus, die ‚Trümmerfrauen' und die Sprengungen, die er später in der *Schicksalsreise* beschreiben wird. Die erste Szene spielt in der Bauruine des ehemaligen Wohnhauses des Obersts, wo dieser sich anfänglich allein, als einziger Überlebender seiner fünfköpfigen Familie wieder findet. „Und dann konnte man wieder in seiner Stube sitzen, und die Luft war wieder rein und niemand störte einen" (OD, S. 9). Diese vermeintliche Normalität nach dem Luftkrieg, die der Einleitungssatz des Textes suggeriert, wird im Folgenden jedoch sofort surreal gebrochen, indem die Familie des Obersts in einer Art von Totentanz auftritt und den Vater zu sich ruft. Bei der Sprengung dieser Bauruine wird der Oberst am Ende des Textes zu Tode kommen. Weitere Handlungsorte sind der Gerichtssaal und die zerstörte Stadt, durch die sich die beiden Gegenspieler, der Oberst und sein Richter, bewegen. Das Trümmergelände einer alten Fabrik wird zur Bühne, auf der der zum Dichter gewandelte Richter die mythische Vergangenheit in Orpheus und Niobe Gestalt werden lässt, um durch deren Exempel den Oberst zu Geständnis und Umkehr zu erweichen. Der Kinderspielplatz als weitere Spielstätte bringt hingegen die zerstörte Zukunft zur Darstellung, so dass diese Räume die Erzählgegenwart jeweils auf Vergangenes und Zukünftiges hin erweitern. Mit dem abschließenden Gespräch zwischen dem Erzengel Gabriel und Gott kommt schließlich noch eine Dimension des Überzeitlichen und Eschatologischen hinzu.

Die Handlungszeit selbst beschränkt sich fast gut aristotelisch auf einen Sonnenumlauf. Der Text endet nach einer durchwachten Nacht der Protagonisten an einem Frühlingsmorgen, wobei die hoffnungsvollen Zeichen von Morgen, Frühling und Kinderspielplatz in äußerstem Kontrast zur Handlung verbleiben. Der Oberst stirbt scheinbar ungeläutert in den Trümmern seines Wohnhauses; der Dichter resigniert ob der ewigen, im Oberst verkörperten Präsenz des Bösen im menschlichen Herzen; und selbst der Deus ex Machina-Auftritt Gottes am Ende lässt sich nur dann umstandslos als hoffnungsfrohe Wendung deuten, wenn weniger auf den Text selbst als auf Döblins Konversion in den Jahren des Exils Bezug genommen wird. Zwischen der Religiosität des Autors, in

deren Zentrum die leidende Christusgestalt steht, und dem „Hymnus vom alttestamentarischen Rächergott“,[8] mit dem nach Vietta *Der Oberst und der Dichter* schließt, bleibt eine deutliche Spannung zu konstatieren.

Mit den drei strukturierenden Räumen des Textes: Gerichtssaal, Theaterbühne und Himmel, werden drei Formen der Gerichtsbarkeit aufgerufen: eine juristische, eine ästhetische und eine religiöse. Es handelt sich jedoch nicht um eine einander ausschließende Konkurrenz zwischen den Sphären, sondern um ein arbeitsteiliges Ineinandergreifen. Erst diese drei Formen der Gerichtsbarkeit können das leisten, was Forderung der Zeit ist, nämlich eine „Wiederherstellung der Menschheit“ (NLP, S. 6), wie es Döblin unter dem Pseudonym Hans Fiedler in seiner Broschüre *Der Nürnberger Lehrprozess* von 1946 emphatisch formuliert. *Der Oberst und der Dichter* und dieser Text weisen enge Verbindungen auf. So wiederholt sich die geistige Physiognomie des Obersts, ein von Machtwillen, Militarismus, nationalsozialistischer Ideologie und vermeintlichem Heroentum gezeichneter Charakter, in den Beschreibungen der in Nürnberg angeklagten Hauptagenten des Nationalsozialismus. Döblin hat *Der Oberst und der Dichter* unter dem Eindruck des Nürnberger Prozesses noch einmal überarbeitet.[9] *Der Nürnberger Lehrprozess* schärft den Blick dafür, dass der literarische Text die ans Ende gestellte religiöse Gerichtsbarkeit gegenüber Justiz und Kunst nicht einseitig privilegiert, sondern auf die intrinsische Verbindung der Sphären setzt. Um eine nach der Zäsur der nationalsozialistischen Katastrophe erforderliche gänzliche ‚Wiederherstellung der Menschheit‘ zu bewerkstelligen, bedarf es, so die These dieses Beitrags, eines umfassenden Lehrprozesses, der den ganzen Menschen im Blick hat. Knapp formuliert, wendet sich die Justiz an „die Moral und die Vernunft“ (NLP, S. 10), die Kunst an das menschliche Herz und sein Vermögen des Mitleidens, während durch die Religion die notwendige Transzendenz und damit die Beschränkung menschlicher Hybris ins Spiel kommt. Im Folgenden sollen nun die Funktionsweisen von Justiz, Kunst und Religion am literarischen Text und ihr notwendiges Zusammenspiel en détail verfolgt werden.

---

8 Egon Vietta, *Die Zeit*, 30. Januar 1947, in *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, S. 383. Zu Döblins religiöser Entwicklung s. Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, S. 145-200; zur zentralen Stellung Christi vgl. ebd. S. 184-87 und Christian Heidrich, *Die Konvertiten. Über religiöse und politische Bekehrungen* (München, Wien: Hanser, 2002), S. 141-54.

9 Vgl. OD, S. 282-83; Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, S. 498-99; Gabriele Sander, *Alfred Döblin* (Stuttgart: Reclam, 2001), S. 210.

I. Das Gericht

In der zweiten Szene stehen sich der Oberst und der Richter im Gerichtssaal gegenüber. Der Richter verkörpert die Gerechtigkeit: „Hier sitzt die Gerechtigkeit und wägt und prüft" (OD, S. 13); der Oberst hingegen ist die Inkarnation deutschen Geistes. Mit ihm steht Hitler-Deutschland vor Gericht und hat sich zu verantworten. Der Richter formuliert seine Anklage im Namen des verletzten Völkerrechts, im Namen der „drei großen Forderungen" nach „wechselseitiger Anerkennung staatlicher Existenz und Integrität", nach „Freiheit und Autorität der Staaten im Innern" und nach der „völligen Parität […] aller Staaten" (OD, S. 14). Die Anklage lautet auf Völkermord, Verbrechen gegen das eigene Volk und Eroberungskrieg.[10] Sie wird unter Berufung auf Grotius, Pufendorf, Christian Wolf und Kant, auf Naturrecht und Gott vorgetragen. Der Oberst führt zu seiner Verteidigung nationalsozialistische Ideologeme an: das vermeintliche Herrenmenschentum und sozialdarwinistisch das Recht des Stärkeren.[11] Letztlich weigert er sich allerdings, die Autorität des Gerichts anzuerkennen, und erklärt es zur „Farce" (OD, S. 13). Das Verfahren scheint gescheitert, insbesondere darum, da es, wie der Text mitteilt, dem Gericht nicht allein um eine Urteilsfindung, sondern um das Geständnis des Angeklagten, seine Umkehr zu tun ist.

> Der Richter war, wie man sieht, kein gewöhnlicher Mann. Ihm kam es nicht auf Bestrafen an, ihm war nicht damit gedient, den Angeklagten den Bütteln nach einigen Formalitäten zur weiteren Behandlung zu übermitteln. Er wollte ihn umkehren, überführen, erweichen, um bei ihm eine wirkliche Kapitulation zu erreichen. (OD, S. 29)

So wird der Lehrprozess mit anderen Mitteln weitergeführt, indem sich der Richter nun zum Dichter wandelt und ein Gauklerkostüm anlegt. Bei diesem Übergang von der juristischen in die ästhetische Sphäre handelt es sich jedoch nicht um eine Verabschiedung der ersteren zu Gunsten der letzteren, sondern um das Aufdecken der ästhetischen und später dann auch religiösen Implikationen von Recht und Gerechtigkeit, um eine erweiterte Auffassung des Juridischen.

Von der Utopie der Rechtsprechung spricht dann beredter als *Der Oberst und der Dichter Der Nürnberger Lehrprozess*.[12] Dort heißt es zum Prozess, dem es um die „Wiederherstellung der Menschheit" zu tun ist:

---

10 Vgl. OD, S. 13, 17, 18.

11 Vgl. OD, S. 20.

12 Hans Georg Becks Einschätzung, *Der Oberst und der Dichter* dokumentiere „das Fiasko der formal-juristischen Betrachtungsweise des Schuldbegriffes", lässt sich gerade im Hinblick auf *Der Nürnberger Lehrprozess* nicht halten: *Hochland*, 40 (1947-48), S. 83-85, in *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, S. 383-86 (S. 385).

„Das Utopische ist Ereignis geworden." Und weiter findet sich der Zusatz in Klammern „Schrecklich: gegen uns" (NLP, S. 6). Denn Döblin, der aus Deutschland exilierte Schriftsteller jüdischer Herkunft, der als französischer Kulturoffizier 1945 nach Deutschland zurückkehrt, lässt den Sprecher dieser Broschüre sich mit einem Täter-Wir der Deutschen identifizieren: „Sie proklamierten sich mit uns zusammen als Herrenrasse. Wir Deutschen wußten nicht, wie uns geschah." (NLP, S. 12) Diese Erzählhaltung ist schon in *Der Oberst und der Dichter* vorgeprägt. Auch hier wird sich das Böse in Gestalt des Obersts nicht distanzierend vom Leib gehalten, sondern schonungslos als Bestandteil menschlicher Existenz ins Auge gefasst. Diese radikale und gleichsam identifizierende Konfrontation mit dem Bösen bezeichnet das Unheimliche von Döblins Neubestimmung des Epischen nach 1945 und räumt diesem Text eine Sonderstellung in der Debatte über eine Literatur nach Auschwitz ein. So formuliert der Dichter am Schluss:

> Er ruht nicht, der Oberst, er ist nicht tot. Er ist nicht tot, denn er kann nicht sterben. Auch er ist das Herz, das menschliche Herz, wir können uns nie und nie von ihm abtrennen. So wie er ist, mit Härte und Hoffart, mit Stolz und Zynismus, mit Lust an Gewalt und Tyrannenwesen, – er ist mit uns, wir können uns seiner nicht entledigen. An ihn sind wir gefesselt, mit ihm sind wir zusammengebunden, wir Armen, wir auf der Erde unten. (OD, S. 106)

Der Titel *Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz* wäre also rhetorisch als eine besonders komplexe Form der *enumeratio* aufzufassen, die polare Ausdrucksweise (Oberst – Dichter) mit steigernder Nachstellung des Oberbegriffs (menschliches Herz) zusammenfügt.

Doch zurück zum Utopischen, das Döblin mit dem *Nürnberger Lehrprozess* verbindet. Denn es geht um die Wiederherstellung von Humanität, Moral und Vernunft und damit um eine jenseitige, religiöse Dimension des Rechts, wie eine längere Reflexion des Sprechers bekundet:

> Was ist denn Humanität, welche von der Moral ausgesprochen wird? Humanität heißt Menschlichkeit. Es sind die in uns gelegten und mit uns zur Welt gekommenen, unserer Existenz vorangehenden Regeln und Gesetze. Und sie haben darum, weil sie unserem Dasein vorausgehen, absolute Kraft und drücken das für alle Verbindliche aus. Von Haus aus wohnt ihnen Verbindlichkeit inne. Und sie sagen im Grunde nicht über den Menschen, sondern über das Jenseits vom Menschen, über das Jenseitige, über Gott aus, und es handelt sich bei ihnen nicht um Menschlichkeit, mit welcher Formel man dem Jenseitigen entgehen will, sondern um Divinität. (NLP, S. 15)

Beim Nürnberger Prozess geht es Döblin zufolge um die erste Etablierung eines Weltgerichtshofes, um die „erste Kundgebung des Weltgewissens und einer Weltregierung" (NLP, S. 30). Dass Recht und Gerechtigkeit nicht nur mit Religion, sondern auch mit Kunst in Verbindung stehen, deutet sich in der Broschüre durch die Metapher vom Welttheater

an, mit der der Prozessverlauf kommentiert wird.[13] Ausführlicher wird die Funktion der Kunst und ihre Form der Gerichtsbarkeit in *Der Oberst und der Dichter* bestimmt.

II. Poetische Gerichtsbarkeit

Ab der dritten Szene wandelt sich der Richter zum Dichter, wobei Döblin diesen Reim mehrfach ins Bewusstsein rückt und so die sprachliche Zusammengehörigkeit der Sphären unterstreicht. Um den hartherzigen, uneinsichtigen Oberst zu erweichen, ihn zur Umkehr zu bewegen, legt der Richter das durchaus dubiose Kostüm eines „abgetakelten Operetten- oder Kabarettsängers" (OD, S. 26) an, eines „Gauklers" (OD, S. 30), eines „Theaterdirektors" (OD, S. 40), eines „Zauberkünstlers" (OD, S. 62), wie die weiteren Bezeichnungen für ihn lauten. „Er trug einen gelben, unscheinbaren Sommermantel, darunter einen hellblauen Flanellanzug, an den Füßen braune Schuhe und auf dem Kopf einen flachen Strohhut und sah dementsprechend freundlich und luftig aus" (OD, S. 25). So verkleidet führt der Richter-Dichter den Angeklagten durch die zerstörte Stadt und lässt die Ruine eines Fabrikgebäudes zur Theaterbühne werden, auf der er zwei exemplarische Mythen über das menschliche Herz zur Aufführung bringt. In der ausführlichen theatralischen Aktualisierung des Orpheus-Mythos gewinnt das noch über den Tod hinaus liebende und schöpferische Herz Gestalt. Niobe hingegen verkörpert in ihrem Aufbegehren gegen den Luna-Kult die menschliche Hybris. Und das Schicksal ihrer getöteten sieben Söhne und sieben Töchter versinnbildlicht zugleich die Bestrafung dieses Hochmuts. Döblins Richter-Dichter lässt die Bestimmung der Kunst hier noch einmal mit der alten Bestimmung des Tragischen als Katharsis zusammengehen.[14] Eine ganzheitliche, physische und psychische Erschütterung des Menschen durch die tragische Handlung hatte sowohl Aristoteles beschrieben, als auch neuere Behandlungsmethoden des 20. Jahrhunderts, allen voran die Psychoanalyse, sich dieses Wirkpotentials erneut versicherten. Und tatsächlich erweist sich der Mehrwert der tragischen Handlung gegenüber der Gerichtsverhandlung

13 Vgl.: „Ja, es ist ernst. Der Vorhang hat sich gehoben vor einem entscheidenden Akt der Menschheitsgeschichte. Die neue Geschichte kann nicht auf die alte Weise gespielt werden. Es hat in Nürnberg das Riesentheater begonnen, und mit den andern Nationen folgen wir der Darbietung, und wir in einer besonderen Spannung" (NLP, S. 2). Siehe im Weiteren NLP, S. 6, 14.

14 Schon Hilde Herrmann hat von den auf eine „letzte Katharsis zielenden Bildern" gesprochen: *Badische Zeitung* (Freiburg), 30. Juni 1947, in *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, S. 378. Erich Kleinschmidt konstatiert eine Neukonzeption der Dichtung als „Katharsis" erst in Bezug auf den *Hamlet*-Roman: „Nachwort", in OD, S. 178.

gerade in der Erschütterung des Obersts, der nun zunehmend das zeigt, was seine pseudointellektuellen Rechtfertigungen vor Gericht gänzlich vermissen ließen: Gefühl. Er verfolgt Orpheus' Gang in den Hades mit Interesse (OD, S. 55); die anfängliche Begeisterung für Niobes Hochmut (OD, S. 66) weicht einem mit „Seufzen und Stöhnen und Knirschen und Röcheln" begleiteten Zorn über ihre Bestrafung (OD, S. 76).

Schließlich nimmt der Oberst dem Dichter den Zaubermantel aus der Hand und will nun seine Exempelgeschichten vom Menschen anhand der Erobererfiguren Attila, Napoleon und Alexander Gestalt werden lassen. Doch diese Figuren erlangen keine theatralische Präsenz, da sie, wie der Dichter erläutert, „nicht sind". „Die Sie rufen, kommen nicht. Sie können nicht kommen, weil sie nicht sind. Zerfallen sind sie, aufgelöst in den Staub, aus dem sie kamen" (OD, S. 99). Nicht den vermeintlichen Heroismus in Gestalt der Erobererfiguren kann der Oberst beschwören, sondern nur die „schrecklichen Bilder" (OD, S. 92) und „Schreckgesichter" (OD, S. 93) ihrer Opfer und ihr eigenes tödliches Schicksal. Durchbrochen werden seine Versuche mit dem Zaubermantel immer wieder durch Sequenzen der Orpheus- und Niobe-Handlung. Des Dichters Schöpfungen erweisen sich als dauerhafter und präsenter als jene des Obersts, die zugleich jene der Weltgeschichte sind – verstanden als Eroberungs- und Schlachtengeschichte. *Der Oberst und der Dichter* inszeniert so eine Form poetischer Gerechtigkeit, die mythisch bewahrt und erinnert, was sich als lebensdienlich erweist, hingegen der Vergänglichkeit preisgibt, was lebensfeindlich ist.[15] Der Oberst fragt ungläubig: „‚Die Helden, die Feldherren, liegen da, und Ihre Märchen stehen?' Der Dichter achselzuckend: ‚Sie sehen.'" Der Text vollzieht eine radikale Umwertung der Vorstellungen von Illusion und Wirklichkeit, indem die „Feldherren" der Weltgeschichte als vergängliche „Trugbilder" (OD, S. 99) deklariert werden, während den mythischen Figuren zeitlose Präsenz zugesprochen wird. So schieben sich Orpheus und Niobe als Wirklichkeiten des menschlichen Herzens beständig in das weitere Geschehen. Und die vom Dichter und ihm selbst evozierten Spielszenen bewirken beim Oberst letztlich doch, was das Tragische hervorrufen soll, nämlich *eleos* und *phobos*, Jammer und Schaudern: „Er konnte aus dem Dunkel nur ziehn, was ihn würgte, erstickte, preßte, ihm das Herz in der Brust zerfetzte" (OD, S. 94). Und obwohl der Oberst auch dem Dichter ebenso wie zuvor dem Richter das „Geständnis" versagt, so ist der doch nicht mehr „Herr Unerschüttert". Nachdem er sich „durch ein resolut durchgeführtes Davonrennen" mit „einem höhnisch soldatischen Gruß" (OD, S. 100) und Hackenknallen

15 „Sie erhielten eine Belehrung, eine Unterweisung, – es handelt sich um eine Unterscheidung zwischen Taten und Vorgängen, die Leben spenden und wahrhaft sind und solchen von Glanz und Pomp und bloßem Schrecken" (OD, S. 99).

vom Richter-Dichter getrennt hat, geht sein Prozess in seinem Innern weiter. Immer wieder steht ihm Niobe vor Augen, die über sich selbst „Gericht" (OD, S. 103) hält und in ihrer Versteinerung auch zum Sinnbild ewigen Leids wird, indem aus ihren versteinerten Augenhöhlen „unermüdlich rinnende" „Tränenbäche" (OD, S. 104) quellen. Am Ende fließen auch dem Oberst im Angesicht der imaginierten mythischen Gestalten Orpheus und Niobe sowie im Angesicht seiner halluzinierten toten Familie jene Tränen, die er vor Richter und Dichter nicht vergossen hatte.

> Und in ihm ist das Eis gebrochen, und ungestüm flossen aus seinen Augen die Tränen. Wie nach dem Tode der versunkenen Königin rannen die Tränen in Strömen von ihm. Und der Schrecken und die Angst haben ihn überwältigt und der Schmerz hat sich verhundertfältigt, so daß er beinah zusammensank, nach Worten suchte und keine fand und doch sprechen mußte, erzählen mußte. (OD, S. 105)

Gegenüber seiner toten Familie ist der Oberst im Moment der Sprengung seines Hauses dann doch zum Schuldgeständnis bereit, bevor er Niobe gleich im Geröll versteinert. „Entsetzt haben sie ihn angeblickt, die Schuld hat ihm die Brust geschnürt. Er wollte etwas sagen, ihnen eine Aufklärung geben, sie um Verzeihung bitten. Aber eine Urgewalt tat an dem Hause rütteln" (OD, S. 105).

So ist die resignative, eingangs zitierte Aussage des Dichters über den Oberst, wonach in ihm Hoffart und Tyrannenwesen als ewiger Bestandteil des menschlichen Herzens anzuerkennen seien, nicht ganz das letzte Wort des Textes. Orpheus und Niobe, die beiden Seiten des menschlichen Herzens in seinen lebensdienlichen und zerstörerischen Energien, scheinen auch in diesem „Herrn Macht-und-Gewalt" (OD, S. 12) durch. Als Anti-Orpheus präsentiert sich der Oberst in der ersten Szene, nicht als Künstler und Schöpfer, sondern als Prototyp der Zerstörung. Und wenn ihn dort seine tote Frau in Gestalt Euridikes zu sich ruft: „Die Kinder sind gefallen, das Land liegt in Trümmern, und unser Volk ein einziges Jammern und Wimmern. Ach laß es genug sein, Karl. Karl, gib nach", wird sie schnoddrig abgefertigt: „Geh mir vom Leib mit deinem Gejammer, wir kommen noch früh genug zusammen." (OD, S. 12) In der letzten und siebten Szene wird der Orpheus-Vergleich noch einmal explizit bemüht, nun ergeht es dem gewandelten Oberst jedoch „wie Orpheus": im imaginierten Wiedersehen mit seiner Frau wird ihm „die Hölle […] Paradies" (OD, S. 105).

Die Funktionen des Epischen, die Döblin in *Der Oberst und der Dichter* im Rückgriff auf Mythos und Tragödie zur Darstellung bringt, sind erstens die anthropologische und moralische Belehrung des Menschen, der durch Dichter und Oberst sowie die Exempelerzählungen von Orpheus und Niobe mit seiner Doppelnatur vertraut gemacht wird; zweitens die Wir-

kung auf das Gefühl, die Katharsis, so dass in der Kunst der ganze Mensch angesprochen wird; und drittens etabliert die Kunst eine eigene Form von Wirklichkeit und zeitloser Wahrheit, eine Form poetischer Gerechtigkeit. Gerade die Zäsur der nationalsozialistischen Katastrophe erfordert ein anderes Wirklichkeits- und Geschichtsverständnis. So erscheint der Oberst nicht nur als Agent, sondern auch als Produkt einer heroischen Geschichtsschreibung, die allein Feldherren und Schlachten, aber keine Opfer kennt (OD, S. 93). Gegen diese Form der Geschichte stellt der Dichter das Geschichten-Erzählen, und der Text das Eingedenken an die Opfer.

III. Das Jüngste Gericht

Gegenüber der Schlussszene im Himmel, dem Gespräch zwischen dem Erzengel Gabriel und dem Herrn, haben die Zeitgenossen und die Forschung Befremden geäußert[16] beziehungsweise diese zu einsinnig, gleichsam als biographischer Fremdkörper im Text, auf Döblins Konversion zum Katholizismus im kalifornischen Exil bezogen. Dabei liegt die himmlische Wendung in der Konsequenz der vorangegangenen Szenarien juristischer und ästhetischer Gerichtsbarkeit und war in diesen vielfach präfiguriert. Auf den absoluten Geltungsanspruch des Rechts und damit auf dessen religiöse Dimension ist im Kontext des *Nürnberger Lehrprozesses* schon eingegangen worden. Hinter dem weltlichen Gericht steht so Döblins moralischem Verständnis nach immer das Jüngste Gericht.[17] Über Mythos und Tragödie kommt im ästhetischen Szenario die göttliche Gerichtsbarkeit erneut ins Spiel,[18] am Drastischsten in der Bestrafung Niobes. Als Deus ex Machina steht der Auftritt des Allvaters am Ende von *Der Oberst und der Dichter* ebenso in der Tradition von Theaterkonventionen antiker Tragödien, mittelalterlicher Mysterienspiele und spezifischer noch des *Faust*-Dramas[19] – das gerade auch im Nationalsozialismus

16 Vgl. Döblins Brief an Elvira und Arthur Rosin vom 10. März 1947, Br I, S. 366.

17 Siehe etwa auch Döblins Erwiderung gegen die Kritik am Schluss des *Obersts* in seinem Brief an Elvira und Arthur Rosin vom 10. März 1947: „welchen Schluß würden Sie, wenn Gericht gehalten wird, als Abschluß finden?“ Br I, S. 366.

18 Siehe diesbezüglich das Kapitel *Vom Mythos zum christlichen Welttheater* in Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, S. 311-17.

19 Die Mephistopheles-Allusion des mit einem Zaubermantel ausgestatteten, vom Richter zum Dichter Gewandelten erschließt sich nicht erst in dem an ihn adressierten Ausruf des Obersts: „Der Teufel soll Sie holen“ (OD, S. 100); der Oberst selbst bietet in dieser Lesart ein Faust-Zerrbild. Siehe hierzu auch Döblins Brief an Thomas Mann vom 20. August 1943, worin er über die Zukunft des deutschen Romans reflektiert, mit einem Seitenblick auf Manns Josephsromane die „Überwindung des Naturalismus und der bloßen

zum Schlüsseltext deutschen Geistes stilisiert wurde. Auch Thomas Mann nutzt im kalifornischen Exil den Faust-Mythos für die Zeitdiagnose und für eine Abrechnung mit deutscher Innerlichkeit, und zwar nicht erst im *Doktor Faustus*, sondern bereits im *Vorspiel in Oberen Rängen*, das den vierten Josephsroman einleitet. Allerdings ist Döblins Bezug auf diese Theaterkonventionen ein negativer. Sein Allvater verweigert das von Gabriel geforderte Deus ex Machina-Eingreifen, „Gott möge ihnen [den Menschen] endlich Frieden geben" (OD, S. 114). Von ihm ist kein „Ist gerettet!"[20] zu vernehmen, sondern in der dreifach wiederholten Ankündigung des Jüngsten Gerichts präsentiert sich dieser Gott als ewiger Richter, der einerseits unnachgiebig die menschliche Hybris strafen, andererseits die Hilflosen stützen, den Gläubigen Frieden schenken werde.

In den in das Gespräch zwischen Gabriel und Gott zwischengeschalteten Sequenzen auf der Erde verkommt der Dichter zum Possenreißer, im Kinderspiel vergisst er sein Richter-Dichteramt: „Dabei hat er wie ein Ochs gewaltig gestöhnt und war mit der Welt wieder ausgesöhnt" (OD, S. 114). Mit Gott hingegen wird der Fehlbarkeit des weltlichen Gerichts, sei es juristischer oder ästhetischer Provenienz, eine unfehlbare richtende Instanz entgegengesetzt. Diese wird im Schlusssatz des Textes benannt, der da lautet: „Und so endet diese Geschichte vom Oberst und dem Dichter und dem Richter" (OD, S. 116). Der Dichtung verbleibt neben ihrer fehlbaren poetischen Gerechtigkeit allerdings immer noch das Verdienst, Verhandlungsort dieser verschiedenen Formen von Gerichtsbarkeit zu sein.

Gegenständlichkeit" sowie die Hinwendung zu (ästhetischen) „Normen" fordert und sich schließlich Mann verwandt weiß in der Verbindung von „Humor" mit „feierlichem Ernst": „Wir gehen alle, die wir deutsch schreiben und von der deutschen Sprache genährt werden, den gleichen Weg, von verschiedenen Seiten her, – zu den ‚Müttern' des alten Faust." (Br I, S. 294) Siehe auch Anthony W. Riley, „Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz", in OD, S. 311-28 (S. 323-24).

20 Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Jubiläumsausgabe*, hrsg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus u.a., 6 Bde. (Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1998), III, S. 164.

War and Exile in Döblin's *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*

JOHN J. WHITE

Using criteria from Döblin's essay *Der historische Roman und wir*, this chapter examines the author's Second World War epic novel devoted to the question of "die Schuld der Väter". *Hamlet* is explored as a work conceived in antifascist exile, designed to depict immediate historical events from a fictive, non-German perspective. The implications of the frame narrative's English country house location are investigated in order to suggest why Döblin set his novel in a milieu he scarcely knew, rather than in either the USA or France. Döblin's *Hamlet* is shown to be a special, at times problematic, case of the popular post-1945 "Heimkehrerroman" genre. The ensuing detailed discussion of the protagonist's combat experiences identifies various implausible features and factual inaccuracies, some the result of wartime reporting restrictions, the majority stemming from the challenges of locating the early parts of the novel in military contexts and historical settings of which the author had little first-hand experience. The relationship between narrative frame and embedded stories is studied in the context of war guilt raised by the protagonist. The stories told at the therapeutic gatherings are shown to display an essentialism more conducive to an ontology of war per se than to the historical and ethical specifics of the war just concluded. While German exile fiction is often associated with a predilection for historical subject-matter, Döblin's *Hamlet* is shown to be characterized by an ambitious intertextual approach based on canonical works of English literature, combined with essentialist extended metaphors and various a-historical narrative analogies.

Dieses Kapitel wendet Kriterien aus Döblins Aufsatz *Der historische Roman und wir* auf seinen epischen *Hamlet*-Roman an, der der Frage der „Schuld der Väter" im Zweiten Weltkrieg gewidmet ist. *Hamlet* wird als ein im antifaschistischen Exil konzipiertes Werk betrachtet, das jüngste historische Ereignisse aus nichtdeutscher Perspektive darstellen sollte. Die Bedeutung des englischen Schauplatzes der Rahmenerzählung wird untersucht, um die Frage zu beantworten, warum der Roman in einem Milieu spielt, das Döblin kaum kannte, und nicht etwa in den Vereinigten Staaten oder in Frankreich. Döblins *Hamlet* wird als ein zuweilen problematisches Sonderbeispiel der Gattung „Heimkehrerroman" bezeichnet. Die bis ins Detail behandelten Kriegserlebnisse des Protagonisten weisen unglaubwürdige Einzelheiten und ungenaue Angaben auf. Gründe dafür sind das zensurbedingt eingeschränkte Berichten über den Krieg, vor allem aber die Schwierigkeit, über militärische Zusammenhänge und historische Schauplätze zu schreiben, die der Autor nicht aus eigener Erfahrung kannte. Die Beziehung zwischen Rahmenerzählung und Binnenerzählung wird im Zusammenhang mit der vom Protagonisten gestellten Kriegsschuldfrage erörtert. Die bei den

therapeutischen Treffen erzählten Geschichten sind von einem Essentialismus geprägt, der für eine Ontologie des Kriegs an sich geeignet wäre, den historischen und ethischen Besonderheiten des Zweiten Weltkriegs allerdings nicht gerecht wird. Die deutsche Exilliteratur hat einen deutlichen Hang zu historischem Stoff; im Gegensatz dazu wird Döblins *Hamlet* als ein herausfordernder intertextueller Versuch betrachtet, der auf kanonischen Werken der englischen Literatur, essentialistisch geprägten Metaphern und ahistorischen Analogien beruht.

"Jeder Roman hat einen Fonds Realität nötig"
(*Der historische Roman und wir*, SÄPL, p. 291)

Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende was the last novel Döblin completed and his last to find a publisher. "Drüben in Californien," he recalls, "hatte ich *vor 1944* eine große epische Arbeit begonnen, deren Gegenstand die Schuld der Väter bildete."[1] Finished by 1946, the work did not appear in print until a decade later (in 1956 with Rütten & Loening in the GDR and in 1957 in West Germany with Langen-Müller). In the meantime, Döblin had left what he experienced as an unappreciative Federal Republic[2] to embark on a second, tragically brief period of exile in France.

Döblin's plan for his Hamlet novel envisaged a multi-strand *Zeitroman*, the catalyst for which was the Second World War as experienced from a non-German perspective. The underlying subject ("die Schuld der Väter," understood more broadly than in the recent literature of *Vergangenheitsbewältigung*), was to be treated in a combination of framing chapters, mainly set in the post-War period, and a series of illustrative stories. This allowed Döblin to integrate a set of autonomous tales – some already written, others existing in sketch form – into an elaborate, two-tiered epic structure.

Despite its contemporary (1945) English setting, colourful cast of eccentric English characters and extensive use of motifs from *Hamlet*, *King Lear*, *Paradise Lost*, *Gulliver's Travels*, Percy's *Reliques* and Swinburne,[3]

---

1 "Was ich selber schrieb" (*Journal 1952/53*, SLW, p. 402, my emphasis). In the introduction to "Was ich selber schrieb" Döblin states: "Meinen 'Hamlet'-Roman, dessen erstes Drittel ich von drüben mitgebracht hatte, beendete ich in Baden-Baden" (SLW, p. 400). Döblin subsequently modifies "die Schuld der Väter" to "die Schuld der Eltern" (SLW, p. 404).

2 Döblin came to regard his return to Germany in 1946 as "keine Rückkehr, sondern ein etwas verlängerter Besuch. […] ich bin in diesem Lande […] überflüssig" (letter to Theodor Heuß, 28 April 1953, Br I, p. 458).

3 Most of these are explored in Horst Steinmetz, "Hamlet oder die lange Nacht der Intertextualität", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium, Leiden 1993*, ed. by Gabriele Sander (Berne: Lang, 1997), pp. 237-46.

Döblin's novel has been ignored in Britain, both by *Germanisten* and the general reading public for whom its author remains exclusively associated with *Berlin Alexanderplatz*. The publication of an English translation (*Tales of a Long Night*, translated by Robert and Rita Kimber) has done nothing to change matters. It is appropriate, therefore, to try to make amends by looking at certain England-specific aspects of the novel's treatment of the Second World War.

Given that the project was conceived and partly written in Californian exile, one might wonder why *Hamlet* was not located in either the USA or France (countries Döblin knew relatively well), rather than a land he had visited briefly almost ten years previously.[4] By the time Döblin started work on *Hamlet*, his image of contemporary Britain owed more to such recent movies as *Mrs Miniver*, *Waterloo Bridge* and *The White Cliffs of Dover* than to first-hand observation. Döblin, who had contributed in an advisory capacity to the Dunkirk sequence in William Wyler's award-winning *Mrs Miniver*,[5] recalls at this time seeing a number of Hollywood films set in England, though whether this was to his Hamlet project's advantage is another matter. In the early 1940s, Hollywood's screen images of England at war tended, for propaganda purposes, to be highly sentimentalized, and they often verged on a caricature of the social reality of the time. Döblin's brief period as exposé-writer for MGM nevertheless left its mark on his literary work.[6] He collaborated on the studio's 1940 adaptation of James Hilton's *Random Harvest* (Hilton was already famous in the 1930s for *Goodbye, Mr Chips*, also filmed by MGM). The *Random Harvest* project was to influence the treatment of the psychiatric therapy theme in Döblin's *Hamlet*,[7] albeit resulting in more a critical *Kontrafaktur* than an act of

---

4 Döblin travelled to London in June 1935 to attend a PEN-Club dinner held in his honour and in the following month he spent a week at the London conference of the *Europäische Freiland-Ligen*.

5 For the complicated background to his "Filmentwurf" for the Dunkirk scene (published in DHF, pp. 434-50), see DHF, pp. 571-72.

6 See "Wie es uns in Hollywood erging" (SR, pp. 273-76). On the Hollywood wartime movie industry, see Klaus H. Weissenberger, "Alfred Döblin", in *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, 1/1: *Kalifornien*, ed. by John M. Spalek and Joseph Strelka (Berne: Francke, 1976), pp. 299-322, and Hans Bernhard Moeller, "George Froeschel", in ibid., pp. 720-30. Twentieth Century Fox's *Guadalcanal Diary*, the opening setting for which is a US convoy en route "somewhere in the Pacific" was released in 1943, when Döblin claimed to have started work on *Hamlet*.

7 Döblin's "Szenenentwürfe" for the *Random Harvest* film – "zu einem nur kleinen Teil ins Drehbuch übernommen" (DHF, p. 574) – are reproduced in DHF, pp. 451-91. In a broadcast on Südwestfunk Baden-Baden on 14 December 1947 (KdZ, pp. 115-17), Döblin erroneously claims that the novel was written by Aldous Huxley. Döblin also claims to have praised the work to Huxley himself as "sehr filmgerecht und effektvoll," while stressing that "medizinisch [steht] das Ganze auf sehr schwachen Füßen" (KdZ, p. 116).

homage. Despite the various challenges arising from his geographical and cultural remoteness from Britain, Döblin still chose England as the setting for his only fictional treatment of the Second World War. The question is not just "why?"[8] but "at what price?"

Two commentators have offered an answer, each without mentioning English literature, Hollywood at war or the "special relationship" between two longstanding English-speaking allies. "Das Beste an Döblins Hamletroman," according to Werner Stauffacher, "sind unstreitig die Binnenerzählungen […], während die Rahmenerzählung durch ihre Situierung in der konventionellen Atmosphäre eines englischen Landhauses – ein historisches und soziales Niemandsland – an Prägnanz verliert".[9] It is tempting to assume that "historisches und soziales Niemandsland" is not so much a dismissive verdict on wartime Britain per se as a comment on the work's anachronistic "englisches Landhaus" location. But as Stauffacher shows, the country-house microcosm and the contemporary historical context are not unrelated. Liselotte Grevel has recently argued that "die Ansiedlung des Romangeschehens in England, dem Land, das für eine liberale, vom protestantischen Wertsystem geprägte Gesellschaft repräsentativ ist, impliziert eine grenzüberschreitende gesellschaftskritische Perspektive, die die Fragwürdigkeit, ja Brüchigkeit dieses Wertsystems schlechthin, beleuchtet".[10] Her thesis clearly echoes the "etwas faul im Staate" leitmotif used at various points in the novel.

On the relationship between Döblin's Hamlet novel and *Random Harvest*, see Weissenberger, "Alfred Döblin", p. 317, and Moeller, "George Froeschel", p. 727.

8 Roland Dollinger, *Totalität und Totalitarismus im Exilwerk Alfred Döblins* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994), p. 110, asks a comparable question in the case of Döblin's *Amazonas* trilogy: "Wen kümmerte europäische Expansionspolitik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts am Vorabend des Zweiten Weltkriegs?" Dollinger singles out two factors of potential interest: the implied analogy between the collapse of the medieval world order and the threat to value systems in modern Europe, and specific similarities between distant historical events and the recent Spanish Civil War. Döblin's contemporary English setting has no equivalent analogical function.

9 Werner Stauffacher, "*Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*", in *Interpretationen zu Alfred Döblin*, ed. by Ingrid Schuster (Stuttgart, Klett, 1980), pp. 177-86 (p. 186). Although Stauffacher refers here to the novel's indebtedness to English fiction, Döblin is unlikely to have been familiar with the country-house-weekend theme in many English novels of the time, with one possible exception. According to Döblin, Huxley was working "ein paar Türen von mir entfernt, in dieser Brutanstalt für Filmstoffe" (i.e. MGM, KdZ, p. 116), and the two writers occasionally stopped to pass the time of day with one another. Despite confusion about who wrote *Random Harvest*, Döblin may have known of Huxley's *Crome Yellow* (1921) at least by reputation, if not at first hand. Although Döblin is very unlikely to have encountered Virginia Woolf's recent novel *Between the Acts* (1941), the village's historical pageant enacted there has certain affinities to the family pageant put on by the Allisons' guests.

10 Liselotte Grevel, "Der 'Michelangelo-Komplex' und seine Aussagefunktion in Alfred Döblins Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*", in *Internationales Alfred-Döblin-*

We shall return later to the milieu's significance, but first it is necessary to look at the way the narrative frame evokes a time when what Döblin once called "das Ende einer blutigen Nacht" (KdZ, p. 199) was imminent. Whether or not this picture rings true crucially affects our response to the work.[11] Like many *Rahmenerzählungen*, Döblin's *Hamlet* either stands or falls by how plausible the relationship between contemporary frame and embedded stories seems to be. The structure is further complicated by the fact that the outer narrative is not confined to the work's beginning and end, but is fragmented across virtually the entire novel, thus continually supplying new, differently constructed bridges between individual stories from the past and the contemporary context. This pattern of "epische Appositionen," (the term is Döblin's, cf. *Schriftstellerei und Dichtung*, SÄPL, p. 208), leads Manfred Auer to posit a dominant "Simultanstruktur" in the entire novel.[12] While the introductory *Rahmen* is set (with the exception of parts of Chapter One) in a fictive version of contemporary England, the novel's *Binnenerzählungen* evoke a broad spectrum of historical and cultural contexts, including Greek mythology, the Crusades, Celtic legend and Elizabethan drama, plus material from various sonnets, ballads and Old and New Testament stories, as well as personal anecdotes.[13] The overarching contrast in *Hamlet* becomes one between a quasi-realistic depiction of 1940s England and various realms of the imagination.

Despite its claims to realism, the first part of the outer narrative suffers from a number of untypical, implausible and at times even grossly inaccurate features. For example: the novel's central family and their

---

Kolloquium, Strasbourg 2003: Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940-1957. Biographie und Werk, ed. by Christine Maillard and Monique Mombert (Berne: Lang, 2006), pp. 89-106 (pp. 89-90).

11 The first few sections of the novel tend to serve commentators merely as an introduction to Edward Allison's family background, his military experiences and mental state. Two exceptions are Ludwig Pesch, "Der langen Nacht ein Ende?", *Frankfurter Hefte*, 13 (1958), 804-08 (p. 807), who calls Edward Allison "unwahr […] als gezeichneter Soldat", and Wolfgang Grözinger, "Der Roman der Gegenwart: Hintergründe des Erzählens", *Hochland*, 49 (1956/57), 574-76 (p. 575), who sees the frame as "eine mehr symbolische als reale Fabel".

12 Manfred Auer, *Das Exil vor der Vertreibung: Motivkontinuität und Quellenproblematik im späten Werk Alfred Döblins* (Bonn: Bouvier, 1977), p. 105. For Auer this is the work's principal distinguishing feature: "Niemals vor Döblins *Hamlet* […] bewirkt das Geschehen auf der Ebene der Geschichten neue, unvorhergesehene Konstellationen auf der Ebene der Handlung" (ibid., p. 104).

13 Klaus Schröter's claim that the *Binnenerzählungen* treat "archetypische 'konkrete' Fälle aus Mythologie und Legende" (Klaus Schröter, *Alfred Döblin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, p. 137) only holds true in some cases. The phrase "'konkrete' Fälle" refers to Gordon Allison's claim: "ich wollte den ewigen abstrakten Streit über Schuld und Verantwortlichkeit beenden. Es sollen konkrete Fälle vorgeführt werden" (H, p. 38).

friends at one stage put on a historical pageant to celebrate VE Day. One figure depicted is referred to as "König Edward […], unter dem man durch den ersten Weltkrieg ging" (H, p. 398). Yet in 1945 every English schoolchild would have known that Edward VII died in 1910. George V was on the throne during the First World War. It is the author who gets this wrong, not the narrator or one of his characters. Döblin qua author avoids further howlers of this sort by situating his English family deep in rural England in a state of virtual exile from the bombed-out English cities and foreign theatres of war.[14] "Man kann Emigrant im eigenen Lande sein", Döblin remarks in *Der historische Roman und wir* (SÄPL, p. 314). In *Hamlet*, the idea that exile can also be a figurative predicament is reinforced by the bold metaphors of exclusion, alienation and symbolic self-isolation applied to frame-narrative characters, as well as to various figures in the stories they tell.[15] Most members of the Allison family are either figurative exiles or deliberate émigrés in one sense or another.

Gordon Allison, the novel's paterfamilias, clearly lives in a state of self-imposed exile within his own house, insulated from both immediate members of his family and the war he merely reads about in the papers:

> er [war] in den ersten Weltkrieg gezogen und hatte ihn vorzüglich überstanden. Und so auch den zweiten, bei dem er sich sofort, fern von Städten und Zentren, in seine Villa zurückzog. […] Ohne Schaden hatte er die dramatischen Schiffskatastrophen, die Frontdurchbrüche, die verschiedenen Landungen, den D-day überlebt, an seinem Kamin, in seinem gewaltigen, auf ihn zugeschnittenen Lehnstuhl. (H, p. 30)

> Diese schöne Villa, Eigentum Allisons, hatte der Krieg nicht berührt, sowenig wie seinen Besitzer. Gordon Allison war schon Anfang 1939, vor Kriegsausbruch, mit allem, woran ihm lag, hier hinausgezogen. Als dann der Krieg ausbrach, pries er sich glücklich wegen seiner Voraussicht, und nun gar während der großen Bombardements auf London und Coventry und bei der Evakuierung. (H, p. 27)

However, for reasons that will become clearer to the reader at a later stage in the novel, Gordon Allison's daughter Kathleen sees things differently: "wie schlecht es für Vater war, daß ihm dies Haus nicht auch ausbombardiert wurde" (H, p. 139).

---

14 In an interview with Herbert Bahlinger, Döblin points out: "mein *Hamlet*-Roman stellt überhaupt nur drei, vier Personen hin und sieht ab völlig von der sozialen Situation und betrachtet nun nur ihre Ich- und Du-Gliederung und Position zueinander" (KdZ, p. 158).

15 Cf. H, pp. 206, 268-71, 451 and 543. The metaphor of exile is not only applied to Edward Allison's circumstances, it also figures in the story of the expulsion from the Garden of Eden, the tales of Pluto and Proserpina, King Lear, Hamlet, Jaufie Rudel and the mother on Montmartre.

Upon returning from the War, his two children feel virtual strangers in their own home. His mother tells Edward what Kathleen once said to her: "Sie sagte mir, es ginge allen so: wenn sie aus dem Krieg kommen, verstünden sie die Heimat nicht mehr" (H, p. 345). Kathleen in her turn complains about their parents: "Sie rosten ein, Edward. Wie ich die Eltern vor dem Krieg sah, hatte ich ein ganz anderes Bild von ihnen. Vorher waren wir vier wirklich eine Familie" (H, p. 140). Edward also senses that, with the end of the War, everything has changed: "Ich lebe auf dem Mond. Ich habe gestern in Gullivers Reisen gelesen; so wie Gulliver komme ich mir vor" (H, p. 138).

War Experienced: Edward Allison's Army Years

In contrast to the secluded safety of the Allison family's rural English retreat, Döblin's novel begins out in the Pacific with a Japanese kamikaze attack on one of the cruisers escorting an Allied military convoy to the Far East.[16] It is the summer of 1945, the war in Europe is over, but that against Japan is not. Edward Allison is severely wounded in the attack; one of his legs has to be amputated as a result, after which he is speedily repatriated to England and the story proper begins.

Edward's service record looks like the very opposite of his father's monastic seclusion: "Diesen Krieg hatte [Edward] von Anfang an mitgemacht, bei der Abwehr des Blitzbombardements, im Signalkorps, bei der Vorbereitung der Invasion des Festlandes. Er nahm teil am Kampf in der Normandie, am Vormarsch durch Frankreich und Belgien" (H, p. 11).[17] Only later do we learn that Edward also participated in the final Allied push into Nazi Germany, although we are told nothing about where he was or what he saw and experienced.[18] This is all the information we

16 Karl August Horst, "Alfred Döblins lange Nacht", *Merkur*, 11 (1957), 886-90 (p. 888), assumes that Edward Allison must be on a US "Transportschiff," although the narrator refers to it as a "Kreuzer" (H, pp. 9, 19, 482). Erwin Kobel also puts him on a "Truppentransporter": *Alfred Döblin: Erzählkunst im Umbruch* (Berlin/New York: de Gruyter, 1985), p. 372. As these mistakes suggest, a soldier in transit would be more likely, *pace* Döblin, to be on a troopship than a cruiser.

17 Surprisingly, Holland is not mentioned, although most British troops advancing from the Normandy beaches towards the Lower Rhine would have been more likely to be fighting their way through Holland than Eastern Belgium. The novel's account is possibly coloured by American press reports of the US Army's attack route.

18 Only when Edward Allison is back home in England is his participation in the invasion of Germany mentioned, first by him: "Wir hatten eiserne Nerven. Wir führten [in Belgien und Deutschland] aus, was befohlen war" (H, p. 23); and then by the narrator: "Und so zog Edward Allison – nach der Normandie, nach Frankreich, Belgien und Deutschland, nach

get about Edward's years in the British Army. Perhaps it is sufficient, if this section's purpose is merely to signal that, as his uncle James Mackenzie puts it, Edward "[ist] die halbe Welt durchreist […] und [hat] Krieg und Tod und Teufel kennengelernt" (H, p. 205). Whether this was "an den gräßlichsten Fronten," as Ludwig Pesch suggests,[19] may be immaterial; his military credentials are established. This condensed account of one man's years in the armed forces nevertheless seems to hide as much as it reveals. It is as if uncomfortable truths were being suppressed.[20] One might expect a German exile chronicling the death-throes of a regime that had caused him such pain and grief[21] to make more of his protagonist's part in the defeat of the Axis powers. Anyone familiar with "Hans Fiedeler"'s *Der Nürnberger Lehrprozeß* or Döblin's post-War *Kritik der Zeit* radio broadcasts might also be puzzled by the lack of historical specificity – even on the personal level – in this part of *Hamlet*.[22] We are not told whether Edward Allison remained in the Signal Corps for the duration of the War, what rank or ranks he held, what one he now holds, or even why he joined the Army *as a volunteer* in the first place.[23] We simply hear that he has been away for a long time. We have to wait four hundred pages before Edward confesses: "Ich bin hinaus in den Krieg gegangen, weil mich ihre Gesellschaft ekelte und ich keinen Funken von Ehrlichkeit und Gewissen in ihnen fand" (H, p. 412). Hardly common motives during such patriotic times! Though even this is only half the truth.

Döblin's "Unglück als Schriftsteller", W. G. Sebald suggested:

---

dem Pazifischen Ozean – wieder in das elterliche Haus, zwar lebend, aber verstümmelt" (H, p. 27).

19 Pesch, p. 807.

20 The principal exception, to which Helmuth Kiesel, *Literarische Trauerarbeit: Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins* (Tübingen: Niemeyer, 1986), pp. 493-94, draws attention, is the death of Edward's close friend and comrade-in-arms, Jonny, in the same attack (H, pp. 21-23). Edward's sense of loss and personal responsibility for his friend, who for Edward comes to symbolize all victims of wartime destruction, serves as a catalyst for his initial exploration of the question of war guilt.

21 See Sabine Kyora, "'Ich kannte die Deutschen': Alfred Döblins Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Holocaust", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium, Strasbourg 2003,* pp. 187-97, on the personal and historical context of Döblin's attitudes to the Second World War and National Socialism.

22 Döblin's broadcast on the fifth anniversary of the D-Day landings (KdZ, pp. 233-38) and the material in *Der Nürnberger Lehrprozeß* contrast sharply with the sparse descriptions of similar historical moments in *Hamlet*. For the wider picture, see Erich Kleinschmidt, "Alfred Döblin als politischer Schriftsteller", *JDSG*, 26 (1982), 401-27.

23 The 1939 National Service Act required all British males between the ages of 19 and 41 to register for conscription. Gordon Allison, however, assumes his son would have been spared: "Wenn er sich nicht gemeldet hätte, hätte man ihn friedlich weiterstudieren lassen" (H, p. 39). Although some categories of people were subsequently exempted, this would have been unlikely in Edward's case.

> besteht unter anderem darin, daß die historischen Ereignisse ihn von den Quellen seiner Inspiration abschnitten, kaum daß – nach zahlreichen fehlgeleiteten Versuchen, seinen Werken die Aura des Lebens zu vermitteln – diese Synthese realisiert worden war. Die Exilierung brachte es mit sich, daß *Berlin Alexanderplatz*, eine Leistung, die nur aus unmittelbarer Beobachtung, nie aus der Erinnerung entstehen konnte, in seiner Art ohne Nachfolge blieb.[24]

The insulation referred to by Sebald also leaves its mark on *Hamlet*, above all on the pages depicting Edward Allison's War. I wish to comment on some illustrations, not to accuse the author of not doing his homework properly[25] – he was working under extremely difficult wartime conditions – but first and foremost in order to evaluate the novel's narrative frame in the light of the 1936 essay *Der historische Roman und wir*.[26] Döblin begins this essay with a short discussion of what he calls the reader's 'Realitätsanspruch' or, looked at another way, the writer's artistic and ethical responsibility "erkenntlich und überzeugend Realität zu geben" (SÄPL, p. 293). Two caveats follow: a warning that the historical novel (a genre to which this *Zeitroman*'s frame-narrative bears some affinity)[27] creates at most a "Scheinrealität" (SÄPL, p. 295); and a salutary reminder that "der historische Roman ist erstens Roman und zweitens keine Historie" (SÄPL, p. 298). The latter I take to mean that we must be prepared to make allowances for poetic licence, without forfeiting our right to expect a piece of contemporary fiction, deliberately set in a specific part of the world at a given moment, to honour its obligation to deliver material of "eine uns entsprechende Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit" (SÄPL, p. 295).

Edward Allison's personal War obviously did not end with Allied victory in Europe in April 1945. Although this must be one of the few post-War German novels to include the war against Japan, no-one seems to have made anything of the fact when the work was published. Instead,

---

24 Winfried Georg Sebald, *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins* (Stuttgart: Klett, 1980), p. 149.

25 Döblin gives a moving account of the émigré writer's predicament in the final section of *Der historische Roman und wir*: "Wir sind aus dem Kraftfeld der Gesellschaft, in der wir lebten, wenigstens physisch, physikalisch, entlassen und in kein neues eingespannt. […] Ein großer Teil des Alltags, der [den tätigen Schriftsteller] umgibt, bleibt ihm, wenigstens lange Zeit, stumm" (SÄPL, p. 313). In a letter dating from the time of work on *Hamlet*, he encapsulates this sense of loss in a striking image: "ein Schriftsteller trägt mit der Sprache ein Stück seiner Heimat mit sich, und eine Amputation (Herüberwechseln zur anderen Sprache) ist tödlich" (to Elvira and Arthur Rosin, 9 February 1944, Br I, p. 300).

26 First published in the Moscow exile journal *Das Wort*, no. 4 (1936), pp. 56-71, this essay bears signs of being accommodated to the *Volksfront* literary policy of the time.

27 Discussing the "Zwang zum historischen Roman" that had by then become a hallmark of German exile writing, Döblin makes the provocative claim that "jeder guter Roman ist ein historischer Roman" (SÄPL, p. 303).

it was usually assigned to the then fashionable *Heimkehrerroman* genre.[28] Edward Allison is, admittedly, frequently referred to as "coming home" – and Chapter One is entitled "Die Heimkehr" – but this is meant ironically. *Hamlet* is a *Heimkehrerroman* mainly by dint of the fact that it subverts generic conventions. Edward remains that rare animal at the end of World War Two: a reluctant *Heimkehrer*.

After he has served for five years in Britain and Western Europe, Edward's life takes a far from typical turn. "Er wurde auf eigenen Wunsch nach dem Fernen Osten abkommandiert, als man sich zum Sturm auf Japan rüstete".[29] We only gradually discover the extent to which his circumstances differ from those of the relatively small numbers of soldiers transferred to the Far East after the cessation of hostilities in Europe. Edward may be tired of Europe, or so we are assured (H, p. 23), but it is above all to escape family and country that he requests a posting to the Far East. Even his itinerary is out of the ordinary. British troops in transit to the Far East from May 1945 onwards were normally routed around the Cape of Good Hope, not westwards via Panama and the Pacific. Even though the war with Japan was not yet over, there was no longer any need to move heavily laden troopships in large escorted convoys. Although Edward's convoy is Burma-bound (H, p. 22) and he evidently has private reasons for wanting to end up either there or in British India, we are never actually told whether he is being transferred to General Slim's Fourteenth Army in order to take part in the mopping-up operations in the aftermath of the Burma Campaign or, as the reference to the "Sturm auf Japan" suggests, has been seconded to join the planned American amphibious attack on mainland Japan. In the event, his journey is cut drastically short. To get the details of this incident right, Döblin needed to access contemporary sources.

The 1978 Marbach Döblin Exhibition included an American newspaper clipping dated 1 August [1945][30] reporting a kamikaze attack on the *USS Mississippi* at Lingayen Gulf in the Philippines. (The incident had in

28 For example, Pesch, p. 806, and Hans Daiber, "Döblins Hamlet", in *Deutsche Zeitung und Wirtschafts-Zeitung* (17 July 1957), reprinted in *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, ed. by Ingrid Schuster and Ingrid Bode (Berne/Munich: Francke, 1973), pp. 427-28.

29 H, p. 11. The Burma Campaign ended in May 1945, so Edward is hardly going to the Burmese jungles to fight the remnants of the Japanese Army. As Döblin knew by the time *Hamlet* was nearing completion, the planned attack on Japan had been averted by Japan's unconditional surrender after the A-Bomb attacks on Hiroshima and Nagasaki in August 1945.

30 *Alfred Döblin, 1878-1978: Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach*, ed. by Jochen Meyer (Munich: Kösel, 1978), p. 483. Within two weeks of the publication of this newspaper report, Döblin notes that he has been working on *Hamlet* for the past fortnight, which suggests that the report played a role in his embarking on work on the first chapter.

actual fact occurred some six months earlier.)[31] Döblin's source puts a positive spin on the incident by focussing on how the ship's crew ingeniously prevented the vessel from sinking before reaching port. What Döblin could not have known when he worked from details in this press release was that from the end of 1944 the US Office of War Information had imposed a blanket ban on all reporting of Japanese kamikaze activity. As an indirect consequence of this secret embargo, what Döblin's cloned fictive account carefully situates in the mid-Pacific some time after VE Day could not have happened in that specific location and at that time. By this stage, no Japanese kamikaze fighters could have penetrated the shield of battleships protecting a convoy only five days out from the Panama Canal, and in any case all remaining suicide squadrons were being held in reserve for the coming defence of the Japanese mainland.[32]

As well as factual errors of this kind, one finds an uncharacteristic lack of precision, at times even downright sloppiness, to the novel's account of Edward's fortunes from this point onwards.[33] We are told that the cruiser to which he has been transferred continues "weiter östlich" [*sic*] on its previous course (H, p. 9), whereas the situation requires that it should be continuing *westwards*. Sadly for a writer who had in earlier years set such high store by documentary accuracy, this is not the only time that compass directions are skewed. There is a further assumption that the survivors would have to be flown *westwards* to reach the West Coast of the USA. Edward's ship does eventually reach an unidentified staging post (Honolulu? Mindanao?) and the wounded are disembarked. "Nach zwei Tagen flog man alle Überlebenden, die dem Risiko einer Reise noch ausgesetzt werden konnten, nach Westen über das Meer und setzte sie an der warmen pazifischen Küste Amerikas ab" (H, p. 10). From here on, the geography fortunately improves: "Dann war es soweit, daß man [Allison] mit einer Gruppe anderer an die Ostküste transportieren konnte, in einem der endlosen Lazarettzüge, nach Boston, wo sie das englische Hospitalschiff erwartete, das sie in die europäische Heimat zurücktrug" (H, p. 11).

---

31 Kamikazes were first deployed at Lingayen Gulf in December 1944 in an attempt to repulse the US forces seeking to retake the Philippines. The delayed reporting of the fact is hinted at in the article's formulation "The Navy told today of the action in Lingayen Gulf", and in the details of the ship's subsequent refitting.

32 The last major naval engagement during which Japanese kamikaze fighters attacked en masse (Okinawa) occurred in May 1945. After Okinawa, the operational range of the remaining suicide planes was severely restricted. Since the maximum range of any kamikaze plane was *c.*750 miles, the attack on Allison's cruiser is too late to be historically plausible, given the convoy's position.

33 Walter Muschg, "Alfred Döblins letzter Roman", *Texte und Zeichen*, 3 (1957), 309-15 (p. 310), has the attack happening "im Panamakanal".

The frame narrative's initial difficulties with facts and its sporadic inaccuracies can be read in various ways. At times, they might reflect Edward's disoriented mental state. Elsewhere they could result from Döblin's being, both literally and figuratively, on unfamiliar territory or be a sign of the intractable problems arising from any attempt to treat very recent military history.[34] There are other possibilities, as well. Some of the less informative passages in the account of Edward's military career may be the corollary of a need to give him an archetypal status. Thus, instead of coming across as an average Tommy Atkins, Edward at times resembles a montage of improbable elements dictated by his creator's idiosyncratic agenda. Thus, his rushing off precipitously to join the Army in 1939 and his later request of a posting to the Far East are, as Helmuth Kiesel shows,[35] above all prima facie evidence of the protagonist's dysfunctional relationship with the family he does not even visit on his first post-War leave (H, pp. 10-11). Some of these readings are, of course, not mutually exclusive.

War Thematized: Edward Allison's Problem and Gordon Allison's Panacea

It is time to move on, as the novel itself does, from Edward's personal Second World War to the subject of war in general. This will entail looking at three things: (i) the role the *Binnenerzählungen* play in Edward's attempts to come to terms with his experiences; (ii) the elements that link the novel's "tales of a long night" with one another; and (iii) what has been diagnosed as the "Kompatibilitätsproblem" of the frame's relationship to the parallel treatment of war, aggression and irrationality in the embedded stories.[36]

---

34 Döblin often appears surprisingly confident of the modern novelist's ability to access recent documentary material: "der Autor bedient sich gewisser Stoffe aus der Geschichte, die ihm liegen, für die Zwecke eines Romans genau so, wie er sich gewisser Zeitungsnotizen oder gewisser Vorgänge aus seiner eigenen Erfahrung bedient" (*Der historische Roman und wir*, SÄPL, p. 303). But his optimism fails to take account of the predicament of anyone writing under strict wartime conditions. Later he declared: "*Während einer politischen Gleichschaltung befindet sich, wie im Krieg, alle Literatur im Exil*" (*Die deutsche Literatur (im Ausland seit 1933)*, SÄPL, p. 323).

35 Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, p. 496.

36 Kiesel refers to "ein vielleicht nicht ganz ausräumbares Kompatibilitätsproblem": "Vor allem aber liegt zwischen der globalen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und der Allisonschen Familientragödie ein Gefälle, das den Sprung aus den Niederungen, in die der Familienstreit absinkt, zurück auf die Höhe, auf der die Ausgangsfrage nach der Verantwortung für den Krieg angesiedelt war, fast unmöglich erscheinen läßt. […] Was also kann

After returning to England and eventually rejoining his family, Edward tries to take stock: "Langsam begannen seine Fragen um ein dunkles Thema zu kreisen, um die Schuld am Kriege. […] Am Krieg […] waren gewisse Personen schuld. Es waren also die Personen zu ermitteln, die für die Massenschlächterei und das Unglück verantwortlich waren" (H, pp. 32-33). Edward considers himself a victim (the extent to which he might also have incurred guilt seldom arises, any more than it did at the time for the majority of Allied soldiers returning home). "Kriegsschuld? Damit habe ich angefangen", Edward realizes towards the end of the novel; "Das fragte ich, weil ich mein Bein verloren hatte. Ich wollte gewissermaßen den erwischen, der, in meinem Lande, mir das Bein weggerissen hatte. Es werden Bösewichter und Nutznießer da sein; man soll sich ihrer bemächtigen. Ich glaube nicht, daß man die Dinge so meistert" (H, pp. 486-87). This is a strangely formulated conclusion, even syntactically. A young man goes to war as a volunteer recruit, *for personal reasons*, yet in retrospect (disingenuously, one would have assumed, if it had been anyone else) he wants to find the person responsible for the war that crippled him in more than one way. Ostensibly as the result of a Japanese aerial attack in the Pacific in July 1945, he embarks on a quixotic mission to bring to account the one person (singular) "der, in meinem Lande, mir das Bein weggerissen hatte" (H, p. 487). As this suggests, Döblin's novel presents an eccentric alternative to the immediate post-War treatment of the guilt question, from Jaspers's *Die Schuldfrage* (1946) and Mann's *Doktor Faustus* (1947) to the sympathetic reception of von Salomon's *Der Fragebogen* (1951).

Because of the questions he asks while on his personal quest, Döblin once described his protagonist as "ein 'Hamlet', der seine Umgebung befragt" (*Epilog*, SLW, p, 318). Edward imagines a "Hamlet unter heutigen Umständen", explaining: "wie Ödipus, Faust und Don Quichotte nicht veralten, so veraltet auch Hamlet nicht" (H, p. 208). Sensing this archetypal affinity, Edward asks James Mackenzie to tell the story "von Hamlet – ohne das Erscheinen des Geistes" at one of the forthcoming story-telling sessions:

> "[…] Beginne mit Hamlet, der von auswärts kommt, von der Universität Wittenberg oder von einem Feldzug mit dem späteren Fortinbras. Sein Vater ist tot, ist lange tot. Ihn selbst hat man dann nach Wittenberg geschickt, weil man ihn fürchtet. Aber nun ist er da."
> "Und weiß nichts."
> "Weiß nichts. Weiß aber, daß er nichts weiß, und will wissen." (H, p. 208)

---

die Beobachtung der familiären Tragödie zur Erklärung der allgemeinen Unheilsgeschichte beitragen?" (Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, pp. 495-96).

In this context, the image of a Hamlet figure returning from the wars to confront his family with painful questions about the past, on the one hand, and the leitmotif of "something rotten in the state of Denmark," on the other, begin to merge.

By the time the novel ends, Edward has listened to over a dozen stories, all with some bearing on "Kriegsschuld." Unfortunately, "Kriegsschuld" proves a slippery concept, able to blur the distinction between notions of contemporary guilt vis-à-vis a particularly bestial war and Everyman's collective responsibility for wars in general. For some time, Edward's probing questions concerning "Krieg [und die] Ursachen des Krieges" (H, p. 142) – and what is usually euphemistically referred to as Edward's "Unglück" – are confined to the Second World War. But the scope of his inquiries gradually widens from the issue of "Schuld am Kriege" (singular, H, p. 32) to "die Kriege" and "der Grund der Kriege" (plural, H, pp. 411-12). Just as Hamlet is the archetypal questioning son, so the Second World War comes to symbolize war as an ontological phenomenon, and it becomes ever more difficult for the novel's characters to answer the core questions about responsibility for the Second World War.

Gordon Allison's response to Edward's insistent interrogation is to treat it as a form of mental illness, one to which family and friends must respond therapeutically. He proposes setting up an intimate encounter group designed to help Edward come to terms with his predicament. Their purpose is presented as "durch Erzählen zu unterhalten" (H, pp. 37-38), later modified to "Unterhaltung und Belehrung" (H, p. 115). "Wir fangen friedlich an", Edward's father announces somewhat ominously, "und jeder trägt seine Meinung vor, in einem kleinen oder großen Beispiel, in einer Erzählung, weil dies das beste Mittel ist, etwas zu behaupten, ohne den anderen zu verwunden. Wir reden, wir überzeugen, wir lernen" (H, p. 43).

There is something quintessentially "un-English" about Gordon Allison's proposed healing strategy. It is single-mindedly "bookish", naively ambitious and lacking in any real pragmatism. If a group of English people had sat down at the end of the Second World War with the aim of helping one of their number wrestle with important ethical issues raised by recent events, it is highly unlikely they would have covered the ground that the Allisons and their guests roam over. So how viable are the stories as a response to the Second World War, or to *any* war? It may help to distinguish between the role that the stories play *at plot level* – as part of a strategy to help Edward get over his predicament – and the question of whether they hold water, either aesthetically or didactically, as *one particular novel's response to fascism and the Second World War*. As we know from the secondary literature on *Hamlet*, many of the stories told in Edward's

presence have been judged engaging, but inadequate to the issues raised in the frame narrative. Walter Muschg cites in Döblin's defence the author's "tiefsinnige Deutungen alter Mythen und Legenden, deren ewigen Kern [er] bloßlegt" (H, p. 581), and observes:

> Die Frage nach der Schuld des Menschen am heutigen Zustand der Welt, nach dem Wesen des Bösen und der Möglichkeit seiner Überwindung wird nicht nur im Schicksal der Hauptpersonen und in den eingelegten Geschichten, sondern in vielen Gesprächen von immer neuen Seiten aufgerollt. […] [Döblin] hat diese Frage gestellt und auf eine Weise beantwortet, daß man die letzten Kapitel mit Tränen liest und kein Mensch guten Willens sich seiner Wahrheit verschließen kann. (H, p. 580)

Klaus Schröter is less charitable about the *Binnenerzählungen*: "sie klären im Roman gar nichts".[37] Many commentators have agreed with this verdict, or at least voiced their disappointment. This may have been because they were expecting a different answer: one based on political analysis (or at least historical fact), a less contrived religious answer or some form of humanist diagnosis. Yet it seems unfair to blame someone, on the basis of his earlier works, for not writing the novel one wanted him to write!

What response do the stories collectively give to the "Kriegsschuldfrage"? My thesis is that, just as Edward's typological thinking blurs important distinctions between the general (wars per se) and the particular (the Second World War), so the majority of *Binnenerzählungen* adopt an essentialist position on the issues they explore symbolically. The individual stories, told by very different characters with competing agendas, nevertheless tend largely to communicate mutually reinforcing interpretations of events. Adalbert Wichert refers to Döblin's "generalisierende Methode" in respect of his model of "Geschichte als Naturprozeß" and the Hamlet novel's circular conception of history.[38] These features are part, but only a part, of what I mean by 'essentialism'.

The essentialism in *Hamlet* comes at times in the form of claims made by individual characters, elsewhere it can be found in the aggregate picture communicated in the stories told. It therefore assumes a variety of guises: *historical* essentialism (as in the claim "der Mensch von damals ist derselbe wie der von heute", H, p. 47); *psychological* essentialism (for instance, in the sentiment "wie tief reine Liebe […] im Menschen lebt und aus seinem Herzen kommt" (H, p. 152), or elsewhere, "Er verwüstete das Land, weil Verwüstung zu ihm gehörte" (H, p. 280). It is sometimes *gendered*: "Die Frau gehört zur ewigen Ordnung"; "die Würde der Frau wird nur dem deutlich, der in das Geheimnis der weiblichen Liebe eindringt" (H,

37 Schröter, p. 137.

38 Adalbert Wichert, *Alfred Döblins historisches Denken. Zur Poetik des modernen Geschichtsromans* (Stuttgart: Metzler, 1978), pp. 75-76 and p. 114.

pp. 380 and 382). It can assume a *religious form* at a personal level ("So bin ich, von Gott dem Herrn geschaffen", H, p. 411), or it can be enshrined in totalizing expressions (the Christian conscience, for example, contains "eine brennende, nicht auszulöschende, nicht wegzuwischende Schuld, die zu unserem Wesen gehört" and "will […] [d]avonrennen vor der Sündhaftigkeit, vor dem unerträglichen Druck der Erbschuld", H, p. 174). It often manifests itself in the association of nature with extreme behaviour ("Der Krieg fiel auf uns wie ein Naturereignis", H, p. 353). Thanks to Hesse's *Demian*, it even comes decked out in borrowed oriental clothing: "Man beherbergt vieles in sich, eine ganze Menagerie, und von Zeit zu Zeit klebt man auf dieses Tier, von Zeit zu Zeit auf ein anderes Tier oder eine Gestalt das Etikett 'Ich' und läßt ihm den Vortritt, die Repräsentanz des Ganzen".[39] For Muschg the mythological, Biblical and legendary material is the key to the novel. This is understandable, given the way the stories tend to epitomize constants in human behaviour. Yet Muschg at the same time rightly calls each story "ein verdeckter Angriff und eine Verteidigung" (H, p. 578), which may explain why commentators have experienced considerable difficulty extrapolating coherent meaning from the corpus of stories as a whole.

Above all, two patterns of extended metaphors give a measure of cohesion, not only to the *Binnenerzählungen*, but also to almost all the novel's constituent parts. The one pattern, that of metaphors from the spheres of war, struggle and quarrelling (there are over two hundred examples in the stories alone), reinforces the personal essentialism that characterizes the individual disputants' positions. The other, the figurative vocabulary equating human activity with animal behaviour (there are even more examples of this), gives force to the retrospectively voiced declaration: "Die Wahrheit des Menschen ist das Tier" (H, p. 527). In *Hamlet*, we see the German exile novel retreating, not only into distant history, but also a disarmingly essentialist view of recent events. The fact that some of the participants in the story-telling gatherings object to the directions the exercise is taking (cf. H, pp. 115, 130, 142, 172 and 198) does at least suggest that this particular exile novel is still able to dramatize its own inwardness and historical displacement activities, while at the same time offering a critique of the society to which the protagonist turns for help.

---

39 H, p. 474. Cf. Pistorius's speech beginning "Wir ziehen die Grenzen unserer Persönlichkeit immer viel zu eng!" in *Demian*, Hermann Hesse, *Gesammelte Dichtungen*, III (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952), p. 199. On the importance of Hesse's novel for Döblin, see *Reform des Romans* (SÄPL, pp. 152-53) and Döblin to Efraim Frisch, 2 November 1919, Br I, pp. 109-10.

There is, however, one noteworthy exception to the novel's general essentializing approach. Edward's mother Alice tells him two stories *tête-à-tête*: "Die Mutter auf dem Montmartre" (H, pp. 115-29) and "Am Dom zu Naumburg" (H, pp. 178-86). These differ from all the other stories told as part of Gordon's therapeutic project. Manfred Auer describes them as "Nachkriegsgeschichten im engeren Sinn," noting that their "unmittelbare Kriegsthematik" finds no resonance in the rest of the novel.[40] This leads him to surmise that they were written before the work's *Gesamtkonzeption* was in place. In this respect, Edward's mother enjoys one brief moment of glory as a positive figure, someone able to respond to the Second World War, if not wars in general, with constructive pragmatism.[41] These exceptional moments seem to offer the kind of reaction to Edward's "Kriegsschuldfrage" that some readers, especially those coming to the novel from Döblin's *November 1918* trilogy, were probably expecting to find in *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*.

40 Auer, pp. 117-18.

41 Alice is the only person in *Hamlet* to allude to concentration camps or to other Nazi atrocities: "Die Gefangenen sollten aus den Lagern kommen, aus den Lagern mit den finsteren Namen, wo man sie seit dem Schreckensjahr hielt" ("Die Mutter auf dem Montmartre", H, p. 118).

W. G. Sebald's Reception of Alfred Döblin

RICHARD SHEPPARD

Before turning to literature, the author W. G. Sebald (1944-2001) was very active as a literary critic. His interest in Alfred Döblin began in *c.*1968 and issued first in a doctoral thesis (1974) at the University of East Anglia, England, where Sebald had been a lecturer since 1970. He then revised this thesis into a book which appeared in German in 1980. Thereafter Sebald continued to write and lecture on Döblin – very provocatively – until 1983. This essay will: (1) trace Sebald's early interest in Döblin (*c.*1968-1974), (2) set out Sebald's case against Döblin as that is contained in his thesis, (3) analyse the main differences between the English thesis and the German book – where Sebald's case against Döblin has become even more uncompromisingly negative, (4) discuss the book's largely negative reception, and (5) attempt to explain why Sebald should have spent fifteen years polemicizing so violently against an author for whom he had increasingly less sympathy. The essay makes extensive use of unpublished materials and relates Sebald's ever more negative attitudes to the increasingly fraught political climate in England and British universities, especially the so-called new universities, in the late 1970s.

Bevor der Autor W. G. Sebald begann, sich als Dichter und Schriftsteller einen Namen zu machen, war er bereits als Literaturkritiker hervorgetreten. Um 1968 fing er an, sich mit dem Schaffen von Alfred Döblin kritisch auseinanderzusetzen, und im Jahre 1974 promovierte er über Döblin an der University of East Anglia, Norwich, Großbritannien, wo er seit Herbst 1970 als Dozent angestellt war. Er überarbeitete später die englische Dissertation, die erst 1980 als Buch auf Deutsch erschien. Sebalds Interesse für Döblin ließ auch nach dem Erscheinen des Buches nicht nach; er schrieb (bis 1983) weiterhin über Döblin und hielt – immer sehr provokative – Vorträge, die dann oft im Druck erschienen. Dieser Aufsatz wird: (1) Sebalds frühes Interesse an Döblin (etwa 1968-1974) umreißen, (2) die in Sebalds Dissertation enthaltene Kritik an Döblin darlegen, (3) die Hauptunterschiede zwischen Sebalds englischer Dissertation und seinem viel negativer gefärbten deutschen Buch aufzeigen, (4) die größtenteils negative Rezeption von Sebalds Döblin-Buch besprechen, und (5) versuchen zu erklären, warum Sebald fünfzehn Jahre lang eine immer heftigere Polemik gegen einen Autor führte, dessen Persönlichkeit und Schaffen er immer weniger schätzte. Der Aufsatz macht weitgehend Gebrauch von unveröffentlichten Quellen; er versucht, Sebalds immer negativere Einstellung Döblin gegenüber auf das zunehmend brisante politische Klima in England und die zunehmend krisenhafte Stimmung an britischen Universitäten (zumal an den in den 1960er Jahren gegründeten *neuen* Universitäten) zu beziehen, die sich gegen Ende der 1970er Jahre verzeichnen lässt.

The Doctoral Dissertation[1]

W. G. (Max) Sebald's interest in Döblin went back to *c.*1968, when Max was spending a frustrating year as a schoolteacher in Switzerland. The experience soon made him decide to go back to university to write a Ph.D. on Döblin, and in December 1968 he applied for a Junior Research Fellowship at Sidney Sussex College, Cambridge. On the fourteenth of that month, Max wrote to Theodor Adorno – with whom he had already corresponded when writing his M.A. dissertation on Carl Sternheim at the University of Manchester[2] – to write in support of his application:

> In Cambridge möchte ich an einem Ph.D. über Döblin arbeiten. Soweit ich es absehen kann, sollte dieses Unternehmen hinauslaufen auf eine Analyse der Krise des Romans, des Erzählens überhaupt. Denn wie sehr Döblin auch versuchte, allen hergebrachten Formen des Erzählens über den eigenen Schatten zu springen, so konnte ihm sein bestes eben doch nur in den wenigen Fällen gelingen, wo er – wie in der "Reise nach [*sic*] Polen" – das dokumentarische Material zu seinem wichtigsten Vehikel machte. Ich bin mir noch nicht klar, wie ich es anfassen werde, möchte aber diese notwendige "Objektivierung" der Kunst umschreiben als eine ihrer letzten Möglichkeiten.[3]

But Max did not get the Fellowship and in autumn 1969 he returned to Manchester for a third year as a *Lektor*. Here, he immediately registered as a part-time Ph.D. student with "Über zentrale Motive im Werk Döblins" as his proposed subject of research and the late Professor Idris Parry as his supervisor.[4] In late March 1970, Max applied for the post of Assistant Lecturer in German Language and Literature at the University of East Anglia (UEA) and by then, in accordance with the mood of the time, his interest in Döblin had become less purely literary and more overtly political. So, his letter of application stated that he intended "to examine the theme of rebellion and resignation as the *central issue* [my italics] of

---

1 I would like to thank Ute Sebald for allowing me to cite hitherto unpublished material by W. G. Sebald, especially his doctoral dissertation, and the University of East Anglia, especially Mr. David Palmer of its Information Services Directorate, for giving me access to that material.

2 Winfried Georg Sebald, "Carl Sternheim und sein Werk im Verhältnis zur Ideologie der spätbürgerlichen Zeit" (unpublished M.A. dissertation, University of Manchester, 1968). On this period of Max's life, see Richard Sheppard, "The Sternheim Years: W. G. Sebald's *Lehrjahre* and *Theatralische Sendung* 1963-1970", in *Saturn's Moons: A W. G. Sebald Handbook*, ed. by Jo Catling and Richard Hibbitt (Oxford: Legenda, 2009/2010, forthcoming).

3 See Marcel Atze and Franz Loquai, "Sebald. Dokumente und Quellen", in *Sebald. Lektüren*, ed. by Atze and Loquai (Eggingen: Edition Isele, 2005), pp. 12-16 (pp. 15-16).

4 Letter from Dr James Peters (University Archivist, University of Manchester) to RS of 14 February 2007 citing the minutes of Manchester University's Board of the Faculty of Arts (16 October 1969). Professor Idris Parry (1916-2008) had supervised Max's M.A. thesis.

Döblin's writings" and to collect material for a "short biography" of the author, which he hoped to publish "in Rowohlt's series of literary monographs".[5] This more political reading of Döblin rapidly issued in an essay that would appear in the left-liberal *Frankfurter Rundschau* on 25 September 1971.[6] Here, Max argued that Döblin's fictional dreams of utopian harmony had arisen in counterpoint to "die gewaltigen, katastrophenartigen Umwälzungen" and "den chaotischen Mahlstrom" of early twentieth-century Europe, only to turn into their dialectical opposite during the 1930s because of "den Aspekt des Totalitären […] den sie im Keim schon in sich trugen". Although this early piece is resonant with the political idealism of "1968", Max's final remark also contains the beginnings of his disillusion with Döblin's politics and politics in general which would become ever more marked in his writing as the 1970s wore on.

Max began work at UEA in October 1970 and registered there as a doctoral candidate on 9 October with "Döblin's novels" as his stated research field and Professor James Walter McFarlane (1920-1999) as his supervisor. Max initially applied to be allowed to submit his thesis in three (rather than the normal four) years because of his year's work in Manchester, but this request was turned down by UEA's Higher Degrees Committee on 1 December 1970.[7] Shortly after hearing that decision, Max began work on Döblin in earnest, and on 11 and 12 December he

---

5 Letter of application to UEA dated 21 March 1970; personal file, UEA. Max never published his intended monograph. Instead, Klaus Schröter's controversial little book on Döblin would appear in May 1978, while Max was turning his doctoral dissertation into a book on Döblin, as Rowohlt-Monographie no. 266. Max was impressed by Schröter's book and referred to it positively in his own book, *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins*, Literaturwissenschaft-Gesellschaftswissenschaft, 45 (Stuttgart: Klett, 1980), p. 73 (hereafter cited in the text as *MZ* plus page number). Max's early attraction to the rororo series is highly significant for his own work as a *Germanist*. Biographical, discursive, profusely illustrated, untheoretical, accessibly written and without footnotes, the series is everything that mainstream German academic criticism was not. Thus, Max's stated intention in his letter of application can be seen as one more step in his rejection of conventional *Germanistik* that had begun when he was working on Carl Sternheim in the Universities of Fribourg (Switzerland) (1965-66) and Manchester (1966-69). Cf. Winfried Georg Sebald, *Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära* (Stuttgart: Kohlhammer, 1969), p. 20. Towards the end of his life, Max would be even more positive about the rororo series: see W. G. Sebald, "Kafka im Kino", *Zeit im Bild: Frankfurter Rundschau am Wochenende*, no. 15, 18 January 1997, p. ZB3.

6 W. G. Sebald, "'Ein Ding, das nicht seinesgleichen hatte': Utopie und Paradies: Phantasie über ein Thema von Döblin", *Frankfurter Rundschau,* no. 222, 25 September 1971, Feuilleton, p. IV. Max never included this essay in any subsequent list of publications – presumably because, in contrast to his later writings on Döblin, it is sympathetic to this author's dreams of utopia and depictions of their failure.

7 Application for Approval as a Candidate for the Degree of Doctor of Philosophy dated 9 October 1970; letter from Professor James Walter McFarlane to UEA's Higher Degrees Committee of 26 January 1973 (UEA Archives).

borrowed nine volumes of Döblin's *Ausgewählte Werke in Einzelbänden* from the University Library. He subsequently borrowed the *Briefe* (1970) on 14 June 1971, and the *Schriften zur Politik und Gesellschaft* (1972) together with the volume containing *Der deutsche Maskenball* and *Wissen und Verändern* (1972) on 20 December 1972, soon after their acquisition (unfortunately for us, he did not annotate the borrowed volumes). On 26 January 1973 Professor McFarlane re-applied on Max's behalf for him to be allowed to submit his dissertation, now fully titled,[8] within the three-year period:

> It is now clear to me that Mr Sebald has made excellent progress with his work and it is now virtually complete and almost wholly revised and checked; and Mr Sebald is, in my opinion, at the stage where he could perfectly satisfactorily submit his thesis this coming summer, 1973.[9]

On 20 March 1973, UEA's Higher Degrees Committee granted this request,[10] and after getting a research student – Steve Giles, later a Professor of German at the University of Nottingham – to check his English, Max submitted his dissertation in August 1973. He would renew his borrowings from UEA's library for the last time on 27 March 1974, three weeks before his viva in mid-April.

It is hard to summarize the dissertation since Max deliberately forewent linear argument and "rigorous and exhaustive analysis" in favour of discursive "suggestions and hypotheses" (Diss., p. 91) which took his narrative in many directions. He also made almost no attempt to support his argument by evaluating it in relation to the work of other Döblin critics. Instead, he made the general claim that his thesis had an "essayistic, postulatory character" in contrast with the "unfeeling positivism" of those other critics (Diss., p. 11; cf. p. 92). He then justified this global dismissal by asserting that "previous critical works on Döblin contain scarcely any information that is helpful for an analysis of the ideology of his work" (Diss., pp. 9-10), and that "the adducing of secondary literature to shore up one's [*sic*] arguments has therefore to a certain extent been replaced by authors such as Bloch, Adorno, Horkheimer, Benjamin and Scholem who have discussed the problems at issue here in a wider context" (Diss., p. 10). Max's dismissiveness was more than just the arrogance of a young scholar, since his methodology was, for Britain of the

8 Winfried Georg Sebald, "The Revival of Myth: A Study of Alfred Döblin's Novels" (unpublished Ph.D. dissertation, University of East Anglia, 1973) (hereafter cited in the text as Diss. plus page number).

9 Letter from Professor James Walter McFarlane to UEA's Higher Degrees Committee of 26 January 1973 (UEA Archives).

10 Letter from UEA's Higher Degrees Committee to the Dean of the School of European Studies of 5 March 1973; letter from UEA's Higher Degrees Committee to Mr W. G. Sebald of 20 March 1973 (UEA Archives).

early 1970s, highly original. With hindsight it was that of a semiotician trying to decode a hidden and polyvalent sign-system or, as Max himself put it, that of a psychoanalyst working with intractable material from the Unconscious. Thus, his introduction reads: Döblin's works "represent, as it were, the *Traumarbeit* which strives to reduce what cannot be united to a common denominator through endless streams of images and associations. The task of criticism, however, is the analysis of dreams, the reconstruction of the problem which the dream tried to solve" (Diss., p. 12).

Having given himself considerable hermeneutic elbow-room, Max's "essayistic, postulatory" case consists of nine major points. (1) Döblin the Jew allowed himself – wrongly – to be assimilated by and become dependent on authoritarian German society (Diss., pp. 114-15). (2) As a result, Döblin succumbed to an endemic sense of political futility, even during the Great War and the subsequent German Revolution: "Even in [*Wanglun* (1915) and *Wallenstein* (1920)] there is significantly no mention of any earthly kingdom which might emerge from the chaos" (Diss., p. 80). (3) But because Döblin sensed that his assimilation was a betrayal (cf. Diss., p. 123), he simultaneously tried to escape from it – not, however, by means of political commitment and action, but by means of his fascination with eschatology (Diss., pp. 79-80). (4) And because Döblin was also unable to sustain a belief in "the regenerative power of destruction" (Diss., p. 57), the depiction of horror and atrocity in his works became an obscene end in itself (Diss., pp. 62-3 and 219-20). (5) As a way out of this situation, Döblin underwent a gradual – and in Max's view inauthentic – conversion between *c.*1926 and 1941 to a consoling, non-subversive form of Christianity (Diss., pp. 123, 126 and 141). (6) This "central weakness" (Diss., p.123) caused Döblin to reduce or abandon "those messianic [Jewish] qualities which originally characterised the metaphysical purpose of his work" (Diss., p. 141). (7) But "[a]s though […] the very nerve centre of his art had been paralysed", the creative work that Döblin produced in the context of his inauthentic conversion is to a greater or lesser extent factitious and lacks "that inner credibility and consistency which define the quality of any particular work" (Diss., p. 70). (8) Max then traces the alleged shortcomings of a range of Döblin's works to this complex of ideas – the flawed ending of *Berlin Alexanderplatz* (1929) (Diss., p. 193); the horrors of *Babylonische Wandrung* (1934) (Diss., pp. 257-59); the linguistic deterioration that is said to mark so many of Döblin's later works (Diss., pp. 118-19);[11] his allegedly fatalist *Lebensphilosophie* which, with its view of life as a process of death and decomposition, also "gave rise to the fascist

11 "Only the names remain, empty labels of the things themselves; gone is the living knowledge of the relationship between them, gone the living substance from which alone Döblin's language could emerge" (Diss., pp. 118-19).

myth" (Diss., pp. 153-64 and 214-15). (9) But, most importantly, Max also asserted that Döblin's unawareness of what was happening to him and his work "almost leads one to conclude that Döblin's subconscious went to ground in his novel-writing in order to evade pursuit by the psychiatrist in him" (Diss., p. 177; cf. p. 252). Or in other words, Max concludes that Döblin's *oeuvre*, with one or two exceptions (notably *Berlin Alexanderplatz*: Diss., pp. 187-91 and 259), increasingly runs out of control and so exposes its author and readers to "mythic terrors", "mythic violence", "mythic cruelty", and "a pleasure in destruction" (Diss., pp. 262-65).

The very nature of Max's "essayistic and postulatory" approach means that he does not have to define such key concepts as "myth".[12] Rather, he allows such terms to acquire levels of meaning as his argument unfolds, and so it emerges that "myth", for all its centrality to twentieth-century literature (Diss., p. 92; not in *MZ*, cf. pp. 59-60), stands under a negative sign and means primal violence, the monstrous, the irrational, the Unconscious, Nietzsche's Dionysos, Conrad's "the horror" – i.e. everything that is opposed to the values of liberal bourgeois culture (cf. Diss., p. 262 and *MZ*, p. 158).

In the early 1970s, Döblin attracted considerable scholarly attention in Germany and North America. But he was virtually unknown in Great Britain and Ireland,[13] and Max's two external examiners, neither of whom was a Döblin specialist, were generous in their assessment of his work.[14]

---

12 "Ideology" and "messianism" are similarly imprecise, but central concepts in Max's thinking.

13 Scattered remarks on two or three texts by Döblin are to be found in Richard Samuel and R. Hinton Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre* (Cambridge: W. Heffer and Sons, 1938), pp. 128, 136 and 175: Hinton Thomas (1912-1983) was still teaching at the University of Warwick in 1973/74, but by then, Samuel (1900-1983) had retired from his post in Australia. The same applies to Wilfried van der Will, *Pikaro heute. Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass* (Stuttgart: Kohlhammer, 1967), pp. 43-45: van der Will (b. 1935) was teaching at the University of Birmingham in 1973/74. James H. Reid had contributed an article on *Berlin Alexanderplatz* as a political novel to *German Life and Letters* in April 1968 (pp. 214-23): Reid (b. 1938) was teaching at the University of Nottingham in 1973/74. Timothy J. Casey had published a survey article on Döblin's life and works in *Expressionismus als Literatur*, ed. by Wolfgang Rothe (Berne and Munich: Francke Verlag, 1969), pp. 637-55: Casey (b. 1927) was teaching at University College, Galway in 1973/74. Anthony W. Riley (1929-2003), who would become General Editor of the *Ausgewählte Werke in Einzelbänden* in 1978, had published three fairly substantial articles on Döblin by 1974, but had been working in Canada since 1962. Judging by the bibliography of his dissertation, Max knew only Casey's and Reid's essays.

14 Dr Gilbert Watt McKay (b. 1927) was Fellow and Tutor at St. Peter's College, Oxford, and Professor Herbert Morgan Waidson (1916-1988) was Head of the Department of German at the University College of Swansea. McKay, though extremely well-read and a Rilke specialist, had published nothing on Döblin. Three of Waidson's publications indicate that by 1973 he was familiar with *Wang-lun, Berlin Alexanderplatz, November 1918*, and *Hamlet*. See: H. M. Waidson, "The *Novelle* in the Twentieth Century", in E. K. Bennett, *A History of*

Although Professor Waidson clearly felt uneasy about its polemical spirit, its generally negative assessment of Döblin and its tendency to make sweeping statements, he grasped and accepted the validity of point (9) above. So his report concludes: "[…] this is a lively and often penetrating piece of writing, showing wide knowledge of an author by no means easy to assess […]". Dr McKay was more severe: "I feel that the critical approach is rather ungenerous and uses its hindsight unfairly, and that it might have been profitably tempered by a more generous use of and respect for the interpretative techniques of traditional literary criticism, which the candidate too easily dismisses". Nevertheless, he, too, accepted Max's central thesis: "[the candidate] proves persuasively that a regressive tendency towards myth vitiates much of Döblin's creative imagination". McKay acknowledged the value of using "such writers as Adorno, Bloch and Horkheimer in preference to the conventional specialist critics of Döblin" and he found the dissertation "highly readable and stimulating, the ideas novel". He then concluded: "The candidate's general approach is bold and even provocative, a quality which I value in a doctoral thesis; and the opinions are supported by reference to a wide and interesting range of cultural knowledge and critical reading".[15]

The Emergence of the Book

At first, Max probably wanted to publish his dissertation as a series of articles since he revised and translated two of its major sections into German and published them in mid- and late 1975.[16] The first of these

---

the German 'Novelle', revised and continued by H. M. Waidson (Cambridge: Cambridge University Press, 1960), pp. 247-300 (p. 261); H. M. Waidson, *The Modern German Novel 1945-1965*, 2nd edn (London: Oxford University Press, 1971), pp. 9-10, 12, 24-26 and 57; H.M. Waidson, "Prose Fiction. Some Outstanding German Novels", in *Twentieth Century German Literature*, ed. by August Closs (London: The Cresset Press, 1969), pp. 104-63 (pp. 128-32 and 237). Judging from his letter of 26 January 1973 (note 9 above), it was Professor McFarlane who had identified and recruited these two examiners.

15 Examiners reports by H. M. Waidson (18 April 1974) and G. W. McKay (15 April 1974), (UEA Archive). I am most grateful to Dr McKay for allowing me to cite from his report.

16 W. G. Sebald, "Zum Thema Messianismus im Werk Döblins", *Neophilologus*, 59 (1975), 421-34; W. G. Sebald, "Schock und Ästhetik: Zu den Romanen Döblins", *Orbis Litterarum*, 30 (1975), 241-50. Significantly, neither periodical was published in Germany: indeed, Max would never publish a single article in *any* mainstream German academic periodical. In line with his increasingly negative attitude towards established *Germanistik* in general and German *Germanistik* in particular (cf. note 5 above), Max would publish more and more of his critical essays in literary magazines and newspapers, and, as he once said to me, periodicals whose editors weren't "over-bothered about footnotes". Max's rejection of *Germanistik* could lead him to be very cavalier about things like footnotes and indexing. For

(Diss., pp. 90-113) deals with Döblin's messianism – or lack of it – a topos which had concerned Max for several years.[17] The second is based on the final pages of the dissertation where Max summarizes his case against Döblin (Diss., pp. 253-67). Both articles differ significantly from the corresponding pages of the original and both are very close to the relevant pages of Max's book (*MZ*, pp. 59-73 and 154-60). I shall discuss these differences later. Although Max's interest in Döblin then went on ice for about three years, probably because of personal circumstances,[18] it almost certainly fed into a seminar course entitled "Literature and Politics in Twentieth-Century Germany" which he began to offer as a special subject option in UEA's School of European Studies in 1975.[19]

Max was granted study leave for Summer Term 1978 in order "to collect material [for] and write an extended essay on Prostitution and Morals in the works of Schnitzler and v[on] Horvath [*sic*]".[20] Although he spent some of his leave researching this subject, he devoted most of it to turning his (English) dissertation into a (German) book. In his report on the term's leave, Max would say that the book represented "a substantially revised and completely rewritten […] version of my dissertation incorporating considerable quantities of new material". While doing this revision, Max almost certainly borrowed Döblin's *Aufsätze zur Literatur* (1963) once again from UEA's library on 11 October 1978 and renewed it for the last time on 28 March 1979. Apart from "an introduction of approximately 20

---

instance, the index to *MZ* lists Adorno ten times but two of these listings are inaccurate. The same index also fails to list nine other places where the text mentions or cites Adorno.

17 See Richard Sheppard, "Dexter – Sinister: Some Observations on Decrypting the Mors Code in the Work of W. G. Sebald", *Journal of European Studies*, 35, no. 4 (December 2005), 417-63 (pp. 445-47).

18 Max spent January-June 1976 at the Goethe-Institut in Munich, training as a teacher of German language. He had originally intended to spend all 1976 in Munich with a view to leaving university teaching in England and becoming a teacher of German in a developing country. But he found Munich's wealth oppressive, especially since he had to live modestly during the week in cramped conditions in the Olympic Village complex. And when he discovered that he would have to spend two to three years teaching German as a foreign language in a provincial German town before being posted abroad, he decided to return to Norwich and UEA after six months (personal file, UEA). Round about Whitsun 1976, Max and Ute moved into a dilapidated rectory in Poringland, south-west of Norwich, and spent much time renovating it over the next few years.

19 To date, I have been unable to find a reading-list for this seminar course, but on 26 March 1975 Max very probably borrowed Döblin's *Schriften zur Politik und Gesellschaft* from UEA's Library for the second time, possibly as part of his preparations for this seminar.

20 Application for study leave dated 23 January 1978; personal file, UEA. The essay was eventually published as W. G. Sebald, "Die Mädchen aus der Feenwelt – Bemerkungen zu Liebe und Prostitution mit Bezügen zu Raimund, Schnitzler und Horváth", *Neophilologus*, 67 (1983), 109-17.

pages", the complete German MS was ready by mid-January 1979.[21] In May 1979, Max gave a lecture at the University of Klagenfurt entitled "Alfred Döblin oder die unheilige Allianz von Literatur und Politik".[22] He wrote the book's missing introduction, its curiously named "Vorerinnerung" (*MZ*, p. 13), in summer 1979. And he finally signed a contract with the Ernst Klett Verlag on 21 January 1980. The book appeared in a print run of 2,500 copies on 21 March 1980 and remained in print until 12 March 1990.[23]

The Differences between the Dissertation and the Book

As Max said, the book differs substantially from the dissertation – much more so than his book on Sternheim had differed from his M.A. thesis on that author.[24] The book involves major cuts (cf. e.g. Diss., p. 48 and *MZ*, pp. 43-44; Diss., pp. 55-58 and *MZ*, p. 48), additions (cf. e.g. Diss., p. 23 and *MZ*, pp. 18-24; Diss., pp. 114-15 and *MZ*, pp. 74-76; Diss., pp. 158-59 and *MZ*, p. 262), and alterations (especially to the conclusions of sections and chapters, which tend to be more judgmental). Nevertheless its argument remains essentially the same and has been sharpened up and hardened in several ways. Methodologically, the book is much more apodictic – "hypothetical" as Max might have put it – and possibly as a result, the dissertation's few concessions to the discourse of empiricism are absent from the book. Thus, "[t]here is indeed no evidence that Döblin ever seriously studied revolutionary theory and its implications" has been cut (Diss., p. 26; cf. *MZ*, p. 29). Likewise, "[t]here is considerable evidence to suggest that Döblin was concerned to merge as inconspicuously as possible with his *Assimilationsmilieu*" (Diss., p. 115) becomes "Das Assimilationsmilieu, in dem Döblin sich einen Freipass erwerben zu können glaubte" (*MZ*, p. 75).

Terminologically, the book's frame of reference is markedly more secular. Early on, for instance (*MZ*, p. 10), Max rejects the notion of literature as prophecy. Similarly, references to Leibniz's theodicy (Diss., p. 20; cf. *MZ*, p. 17), the Devil (Diss., p. 88; cf. *MZ*, p. 58), "the un-

21 Report on study leave dated 12 April 1979 (UEA Archives).

22 The Klagenfurt Germanists invited Max at the instigation of Professor Franz Kuna, a former colleague of Max's who had moved from UEA to the University of Klagenfurt in 1976. This lecture has never been published but judging from its title, its content was close to that of the article cited in note 28 below.

23 Letter from the Verlagsarchiv of the Ernst Klett Verlag to RS of 22 September 2006. According to the same source, all correspondence surrounding the book's publication has been destroyed.

24 See above, notes 2 and 5.

deniable revolutionary content of the scriptures" (Diss., p. 142; cf. *MZ*, pp. 89-94), the positive potential of the "spirit of Jewish messianism" (Diss., p. 124; cf. *MZ*, p. 81), and "the merciful, redeeming power of God" (Diss., p. 60) do not feature in the book (cf. the reference instead to "unblutiger Gewalt", *MZ*, p. 49). The book is also marked by a much greater degree of ontological pessimism, such that earlier statements about the positive aspects of religion and the potential of the human spirit tend to be weakened or negated. For instance, the dissertation's positive account of religious experience (Diss., pp. 102-03) has been replaced by an excursus on "religiösen Nihilismus" (*MZ*, p. 67). Any residual suggestion that "myth and mythological figures which no longer correspond to conventional patterns of behaviour" (Diss., p. 93) might represent a subversive force for the good has disappeared from the book (cf. *MZ*, pp. 59-60). The positive aspects of Döblin's Christianity that were conceded in the dissertation have been eliminated from the book (Diss., pp. 134-37; cf. *MZ*, p.88). Döblin's conversion, described in the dissertation as his "central weakness" (Diss., p. 123) has become one of several "zentrale Schwächen" (*MZ*, p. 80). The statement "just as the spirit of rebellion is still alive in the attitude of Christian messianism" (Diss., p. 126) becomes "in der christlichen Philosophie der Entsagung" (*MZ*, p. 81). And the possibility of psychic "Wiedergeburt und Rekonvaleszenz", such as happens at the end of *Berlin Alexanderplatz*, is denied in the book with greater force via an unsubstantiated appeal to "genereller psychiatrischer Erfahrung" (*MZ*, p. 115; cf. Diss., p. 186; cf. also Diss., p. 193 and *MZ*, 119). Both of these tendencies point, I suggest, to a growing sense of entrapment on Max's part whose possible origins I shall examine later.

The book also tends to omit any approving comments on Döblin and his works. A remark about Döblin's "compassion and clear social conscience" (Diss., p. 23) is cut (cf. *MZ*, p. 24), as is a statement about Döblin's empathy with Jewish communities in Poland during the 1930s – "for whom he felt so much sympathy" (Diss., p. 129; cf. *MZ*, p. 83). *Amazonas* is dealt with far more dismissively (Diss., p. 53; cf. *MZ*, p. 46) and the "resurgence of hope inherent in the Apocalypse" that the dissertation finds in Döblin's South American novels has also been cut (Diss., p. 63; cf. *MZ*, p. 53). Positive comments on *Wadzek* (1918) have been eliminated (Diss., p. 57; cf. *MZ*, p. 48). *Wang-lun* is viewed far more negatively (Diss., pp. 57 and 59-60; cf. *MZ*, pp. 48-49). The positive evaluations of the end of *Berlin Alexanderplatz* and *Die Ermordung einer Butterblume* (1913) are omitted (Diss., pp. 101 and 236; cf. *MZ*, pp. 65 and 139). And *Wallenstein* is seen in far more sinister terms (Diss., pp. 60-61 and 100; cf. *MZ*, pp. 49-50 and 65).

Correspondingly, Max's earlier willingness to understand Döblin psychologically and historically and to explain why he should have developed and written as he did, tends to be replaced by starkly adverse judgments on the "politische[n] Position des Autors" (*MZ*, p. 18; cf. Diss., p. 22). To take one extreme example: *MZ*, pp. 18-24 replace most of Diss., p. 23 and pillory Döblin *in extenso* for his alleged chauvinism, jingoism and nationalism during the Great War and the German Revolution. But although, when writing the book, Max knew far more about Döblin's politics than he had done when writing the dissertation (where, for example, *MZ*, pp. 25-29 have no counterpart), he uses this greater knowledge to condemn Döblin more severely for his perceived shortcomings as a writer (Diss., pp. 27-31; cf. *MZ*, pp. 30-33). Thus, when concluding its discussion of *November 1918* (1948-1950) as a historical novel, the book sums up with a judgment that is not to be found in the dissertation:

> Diese Sehnsucht nach einer endgültigen Durchbrechung des Schuldzusammenhangs ist der Grund, weshalb das Schicksal der von Döblin erfundenen 'Revolutionäre' im Tod sich erfüllt, einem Tod, der geschenkt scheint, verglichen mit dem, den die historischen Protagonisten dieses Dramas erlitten. (*MZ*, p. 33; cf. Diss., p. 31)

By the same token, the book is much harsher on Döblin's political "Hoffnungslosigkeit" (*MZ*, p. 38). Where the dissertation had read:

> Thus even in his first important book [*Wang-lun*] Döblin proclaims as futile any human endeavour to break out of the magic circle of mythic force which infinitely regenerates itself and fills the history of mankind with its bloody examples. However, the divine force which failed to emerge from the rebellion was evoked by Döblin in his apocalyptic visions (Diss., p. 38)

Max's judgment in the book is significantly more uncompromising:

> Wenn nun Döblin über den identifikatorischen Stil seines Romans eingeht in diesen extremen Pessimismus wie die legendären Ch'an-Mönche eingingen in ihre eigenen Bilder und "verschwanden auf den Wanderungen durch die Berge und Täler ihrer gemalten Landschaften der Erkenntnis", so ist das das Zeichen dafür, daß seine politische Philosophie von Anfang an unter dem Stern der Hoffnungslosigkeit eher als dem der Erlösung stand. (*MZ*, pp. 37-38)

Given all of which, it was only logical that Max's attitude towards Döblin's Christianity should have become more censorious (cf. Diss., pp. 133-41 and *MZ*, pp. 85-88) with the result that the book omits that part of the earlier text where Max had tried to understand and account for Döblin's conversion (Diss., pp. 123-26; cf. *MZ*, pp.80-81). The book's language also suggests that Max had become less inclined to empathize with the painful experience of exile that had issued in Döblin's conversion. Thus:

> As a result of the metaphysical implications which Döblin deemed to be inherent in historical novels, his own exile from Germany became the tragic turning point of his life (Diss., pp. 113-14)

is rendered, less emotionally and more impersonally, as:

> Zu einem besseren und vor allem nüchternen Verständnis der Lage, in die Döblin im Exil geriet, tragen die gesellschaftlichen Aspekte bei, die, abgesehen von politischen Fragen, sein Leben bis zu diesem Zeitpunkt affiziert hatten. (*MZ*, p. 73)

Max's more judgmental stance then allowed him to develop two final aspects of his case against Döblin. First, probably encouraged by some of Klaus Schröter's more extreme accusations, the book associates Döblin's language much more emphatically with that of fascist propaganda.[25] Second, because Max associates Döblin's irrationalism with that of Expressionism, he is able to develop the kind of case that Georg Lukács had outlined in his pre-war essays on Expressionism and then systematized in *Die Zerstörung der Vernunft* (1955). According to Lukács, a direct line leads from irrationalism to fascism, whereas another direct line leads from rationalism to socialism.[26] Max's acceptance of this binary argument then enables him to conclude the book by making a much more explicit connection between Döblin's expressionistoid irrationalism and the apocalyptic dreams of the Nazis.[27]

It is also my strong impression – though to prove it would require detailed stylistic analysis for which there is not the space here – that as Max's attitudes hardened, so the quality of his language changed, with clear, lively, vernacular English tending to become a more opaque, sober, abstract and academic German (cf. e.g. Diss., pp. 14 and 16 and *MZ*, pp. 14-16; Diss., pp. 144-49 and *MZ*, pp. 90-93; Diss., pp. 219-20 and *MZ*, p. 137). Just as, in Max's estimation, Döblin's style changed because of his inauthentic religiosity, so, it seems to me, the quality of Max's language changed as his attitude to that author became less empathetic and more uncompromisingly judgemental.

---

25 *MZ*, p. 129; see note 5 above.

26 See *MZ*, p. 99, n. 16, where Max uses Lukács's argument explicitly and documents his case using *Die Zerstörung der Vernunft*. For an elaboration of this point see Sheppard, "Dexter-Sinister", pp. 439-40. For a detailed discussion of the slender empirical basis of Lukács's ideological case against Expressionism, see Richard Sheppard, "Georg Lukács, Wilhelm Worringer and German Expressionism", *Journal of European Studies*, 25, no. 3 (September 1995), 241-82.

27 The influence of Lukács's binary argument on Max's thinking is already present in his early essay on Döblin of 1971 when Max distinguishes between rational (classically derived) visions of utopia (good) and those of science fiction which are allegedly marked by "irrationalistische Züge" (bad). The same early essay also discovers "an die faschistische Terminologie erinnernde[n] Sätze" in Döblin's discussion of Zionist utopias.

After the book's publication, Max made three further public statements on Döblin. In 1981, probably on 18 November, he gave one – hitherto unpublished – lecture at the Goethe-Institut in London entitled "Alfred Döblin – The Chaos of Creation" and a second in late December at the International (MLA) Alfred Döblin Colloquium in New York whose title suggests that it may have been a re-worked version of his Klagenfurt paper of 1979.[28] Then, on *c.*9-10 June 1983, Max gave a provocatively titled paper at an international conference on Döblin at the University of Freiburg im Breisgau (where he had spent two uninspiring years as a student from 1963 to 1965).[29] Nothing is known about the first lecture. The second has a much better grasp of historical facts than the book, and Max says initially that he intends to try and revise his negative opinion of *November 1918*.[30] But even though he concedes that Döblin may have identified with the oppressed, he concludes that Döblin was at heart a petit-bourgeois anarchist. As such, Max claims that he was incapable of long-term ideological commitment based on political theory and organization, and capable, as an author, only of indulging in "rebellische Gewalttätigkeiten".[31] So far then, we are hearing nothing very new. But the third lecture shows the growing impact of gender studies on critical thinking in the early 1980s and is much more deliberately provocative.[32] Using Theweleit's celebrated book on male fantasies as his authority,[33] Max begins by citing six literary depictions of rape – three by Döblin and three by *Freikorps* writers – in order to argue that there is no qualitative difference between the two groups.[34] He then notes that a potential but unrealized homoerotic relationship between two men is

28 W. G. Sebald, "Alfred Döblin oder die politische Unzuverlässigkeit des bürgerlichen Literaten", in *Internationale Alfred-Döblin Kolloquien Basel 1980. New York 1981. Freiburg im Breisgau 1983*, ed. by Werner Stauffacher, *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe A, Kongressberichte, Bd. 14 (Berne: Lang, 1986), pp. 133-39.

29 W. G. Sebald, "Preussische Perversionen: Anmerkungen zum Thema Literatur und Gewalt, ausgehend vom Frühwerk Döblins", ibid., pp. 231-38. Max's experiences as a student at Freiburg (see Sheppard, "The Sternheim Years") helps to explain why he began this lecture with a side-swipe at *Germanistik*.

30 Sebald, "Alfred Döblin oder die politische Unzuverlässigkeit", p. 133.

31 Ibid., pp. 138-39.

32 Dr. Gabriele Sander, who was present at the conference of March 2007, told me that Max was present only for his own lecture and that he left immediately afterwards, having caused considerable outrage. In his absence, his lecture was trashed by speaker after speaker – "eine Hinrichtung" – and it had managed to reduce even the normally even-tempered Anthony Riley to a state of rage.

33 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 2 vols. (Basle: Stroemfeld/Roter Stern, 1977-1978). This book does not feature in *MZ*'s bibliography so Max presumably read it between 1979 and 1983.

34 Sebald, "Preussische Perversionen", pp. 232-34.

often at the centre of Döblin's novels "während den weiblichen Figuren in aller Regel nur eine sehr marginale Rolle zugewiesen wird".[35] The lecture may be a more forceful statement of Max's old position on Döblin and violence, but the interest which Max now evinces in repressed homosexuality and gender politics is quite new and would thereafter never be far from the surface of his own literary work.[36]

The Book's Reception

Only three reviews of Max's book on Döblin are known to me. The first, which appeared in French within a year, summarized Max's "démonstration-démolition" fairly, and speculated that its extreme position actually reflected on Max himself – a penetrating insight to which I shall return later.[37] In the second review, Marilyn Fries recognized that the book's value lay in its "bold provocativeness", but criticized Max for "his abundant use of pseudo-Marxist jargon", fondness for "all-embracing terms", and failure to define such key terms as "Mythus".[38] Most perceptively, she recognized that Max's book was "reductive but very difficult to reduce", and that it involved "a multiplicity of angles of approach" which its "brevity […] cannot adequately contain" – another point to which I shall return. The third, much longer review, by Klaus Müller-Salget (b. 1940), then a *Dozent* at the University of Bonn and author of the 515-page-long *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung* (1972), was far less indulgent and far more damaging.[39] Müller-Salget charged Max with patchy knowledge (p. 270), incorrect dating (pp. 270-71), confusing *Berge*

35 Ibid., p. 236.

36 Cf. W. G. Sebald, *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* (Nördlingen: Greno, 1988), pp. 17-18; W. G. Sebald, "Ambros Adelwarth", in *Die Ausgewanderten* (Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1992), pp. 95-215; Maya Barzilai, "Facing the Past and the Female Spectre in W. G. Sebald's *The Emigrants*", in *W. G. Sebald – A Critical Companion*, ed. by J. J. Long and Anne Whitehead, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), pp. 203-16.

37 A. Drijard, [review of *MZ*], *Études Germaniques*, 36 (1981), 100-01.

38 Marilyn Sibley Fries, [review of *MZ*], *The German Quarterly*, 56 (1983), 341-43 (especially p. 343).

39 Klaus Müller-Salget, "Neuere Tendenzen in der Döblin-Forschung", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 103 (1984), 263-77 (especially pp. 269-77). In *MZ*, Max had stuck his neck out by asserting: "Die rein akademischen Arbeiten von Schwimmer, Elshorst, Mayer, Müller-Salget, Weyembergh-Boussart, Wichert und Auer scheinen mir Beispiele eines topologischen Denkens, 'das von jedem Phänomen weiß, wo es hingehört, und von keinem, was es ist'" (p. 8 – the quotation is from Adorno's *Prismen*, 1963). Müller-Salget was clearly irritated by Max's dismissive stance and mode of argumentation, for he commented in his review: "Fast die gesamte Forschungsliteratur […] versucht [Sebald] mit mehreren bei Theodor W. Adorno entwendeten Wortkeulen zu Boden zu strecken" (p. 270). Max and Müller-Salget never met.

Meere und Giganten with *Giganten* (p. 271), misunderstanding Döblin's "naturphilosophische Bemühungen" and "Romantheorie" (pp. 271 and 273), selective and tendentious citation and unsubtle use of historical data (pp. 271 and 274-75), distortion, misinterpretation and misrepresentation (pp. 272, 274, 275 and 276), wilful suppression of relevant evidence (pp. 275 and 276), and the vulgarization of *Kritische Theorie* (p. 277). The essence of Müller-Salget's critique is contained in the following four assertions:

> Das ist […] die Sprache der Denunziation. (p. 273)
>
> Die ärgsten Verzeichnungen finden sich im I. Kapitel, das Döblins Stellung zu Politik und Gesellschaft behandelt. Auch hier verbinden sich Fehlinformationen und moralische Empörung zu einem sehr unerfreulichen Konglomerat. (p. 274)
>
> An dieser wie an vielen anderen Stellen wird deutlich, daß es Sebald gar nicht darum geht, Döblins theoretische Bemühungen zu verstehen, sondern darum, mit immer wiedereingestreuten denunziatorischen Hinweisen auf den Faschismus oder auch die "Stimme des Volksempfängers" ([*MZ*], p. 114) ein solches Denken von vornherein zu diskreditieren. (p. 272)
>
> Den verpönten Positivismus will man "überwinden", indem man sich auch seiner Tendenzen begibt, genaues Lesen den verachteten "Philologen" [cf. note 39] überläßt und griffig formulierte Urteile bereits als hinreichende Leistung betrachtet. (p. 277)

Like his magisterial book, Müller-Salget's review is to the point, well-argued, authoritative and based on detailed and extensive textual evidence. His four major conclusions echo the kind of thing that informed critics had said a decade earlier about Max's Sternheim book,[40] and his case would only have been strengthened had he been able to chart how Max's dissertation had evolved into his book. Twenty years later, Müller-Salget was just as emphatic:

> Also in 1978, Rowohlt published the largely untenable Döblin monograph by Klaus Schröter, which put forth the assertion that Döblin had been, at least for some time, a racist and even an anti-Semite. This slander, which Winfried Georg Sebald took over unexamined in his book […], is based on falsified citations and other manipulations that I exposed and refuted point for point in 1984. Nevertheless, neither Schröter nor Sebald felt the need thereafter to retract their statements with the appropriate expression of regret. Their negative assessment was based on the accusation that Döblin was a renegade, by which however they did not mean from Judaism but from socialism.[41]

---

40 See, for example, the documentary material reproduced in *Sebald. Lektüren*, pp. 39-58; also Sheppard, "The Sternheim Years".

41 Klaus Müller-Salget, "Döblin and Judaism", in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. by Roland Dollinger, Wulf Koepke and Heidi Thomann Tewarson (Rochester, NY: Camden House, 2004), pp. 234-46 (p. 233).

So, notwithstanding the novel and ambitious approach to Döblin for which his Ph.D. examiners had given him credit, Max's general position on Döblin as that is expressed in his book must be judged to be seriously flawed and ultimately untenable.

Questions

Given all of this, we are left with three difficult questions. (1) What possessed Max to spend a good fifteen years wrestling so violently with a writer whom he found so unacceptable? (2) What, in the process, drove him to transgress with such recklessness some of the basic rules of established scholarly discourse? (3) Why did he bother to intensify his polemic after writing his dissertation? It is not possible to arrive at tidy answers to these questions because, as Fries sensed, Max's thinking about Döblin resembles an archaeological site: it involves disparate strata that require careful separation. It also seems to me that Max's stridency about what is buried in that site involves a profound ambivalence: whilst it marks a growing certainty about some issues, it conceals fundamental and unresolved uncertainties about others.

With these caveats in mind, I would suggest that Max's "Döblin-Bild" fulfils five functions in his *imaginaire*. First, like Max's "Sternheim" of a decade earlier, "Döblin" is several whipping-boys rolled into one. Second, "Döblin" is a novelist who has made fundamental errors from which Max is learning and which he will try to avoid when he starts writing his own fiction. Third, "Döblin" is nevertheless a writer who possesses three virtues which Max values and which he would cultivate in his own fiction. Fourth, "Döblin" is the uncannily proleptic avatar of at least four of Max's own weakness as a writer. But fifth, "Döblin" is also, to some extent, the projection of Max's own bad political conscience. I shall discuss these five aspects in turn.

To begin with, Max's provocative polemic is a radicalization of the attack on mainstream *Germanistik* which he had begun in his writings on Sternheim and continued in the series of reviews that he wrote for *The Journal of European Studies* in the 1970s.[42] Max's polemic also continues the oblique attack on his parents' class, the German petite bourgeoisie, which

42 See Sheppard, "Dexter – Sinister", pp. 420, 432-3 and 454 n. 21; also Sheppard, "The Sternheim Years". For the central role played by provocation in Max's critical writings see Ulrich Simon, "Der Provokateur als Literaturhistoriker. Anmerkungen zu Literaturbegriff und Argumentationsverfahren in W. G. Sebalds essayistische Schriften", in *Sebald. Lektüren*, pp. 78-104.

he had begun in his critical engagement with Sternheim.[43] In Max's view – and during the year or so leading up to his death he was still thinking of writing a book on this topic – the naïve political consciousness of his parents' class had significantly assisted the Nazis in their rise to power during the Weimar Republic, and the same applied to Döblin's failure of nerve as a political writer.

Max's polemic also involves an angry attack on a Jewish writer who, like Sternheim in Max's estimation, had allegedly betrayed his Jewishness both by his readiness to be assimilated into German society and by his conversion. The issue of assimilation was already exercising Max while he was working on Sternheim in the mid-sixties,[44] and in April 1967, while writing his M.A. dissertation, Max wrote a letter to no less a person than Theodor Adorno after finding a comment on Sternheim's assimilation in *Minima Moralia* which, in his view, needed clarification.[45] Döblin posed the same problem, and in his doctoral dissertation Max would claim that Döblin's twofold betrayal of the essence of Judaism, described as "the restless, yearning, rebellious religion of exile", was responsible for "the central weakness" of his novels (Diss., p. 148). After Max had submitted this dissertation in August 1973 the same problem continued to occupy him. In his report on the study leave from UEA which he had taken in Autumn Term 1973, he wrote that he had, inter alia, been looking at "the problems arising from the ill-fated dream that a Jewish-German synthesis might be possible".[46] Two years later, while reworking his dissertation after his own failed assimilation attempt in Munich, Max's views on this topic had become even more robust so that his book contains a significantly extended consideration of its dangers.[47] Additionally, Döblin's conversion to Catholicism must have been particularly repugnant to Max since he himself had left the Catholic Church when he was about 17.[48] A close school-friend of his told me in 2005 that a major reason why he did so was his sense of outrage at a religious system which sought to keep children obedient and deferential to authority by means of the fear of damnation. So in Max's estimation, the (authoritarian) Catholicism

43 See Sheppard, "The Sternheim Years".

44 See, for example, Sebald, *Carl Sternheim: Kritiker und Opfer*, pp. 48-50.

45 See Atze and Loquai, "Sebald. Dokumente und Quellen", pp. 12-13 and 14.

46 Study leave report dated 10 January 1974; personal file, UEA.

47 *MZ*, pp. 74-76; cf. Diss., pp. 114-15. On Max in Munich, see note 18 above.

48 Cf. Sheppard, "Dexter – Sinister", pp. 424-25. On p. 281, n. 79 of his dissertation, presumably at the request of one of the examiners, Max has altered the somewhat derogatory "Not even the arch catholic Herder Verlag" to "Not even the Roman Catholic Herder Verlag".

espoused by Döblin formed the polar opposite of the (rebellious) Judaism into which he had been born.

In the second place, and notwithstanding his own anti-establishment stance, Max repeatedly identifies Döblin's fundamental failings using criteria that derive from the central values and assumptions of post-enlightenment, classical, liberal bourgeois culture.[49] For instance, he censures Döblin for transgressing the norms of bourgeois culture by foregrounding extreme states of mind like those which mark Expressionist literature (Diss., pp. 215-16; cf. *MZ*, pp. 134-35; Diss., pp. 219-20; cf. *MZ*, pp. 136-37) and for wallowing in those "mythic" realms from which liberal bourgeois culture had striven, albeit hopelessly, "to emancipate itself" (Diss., p. 262; cf. *MZ*, p. 114). Max also attacks Döblin's conception of human nature for lacking the liberal notion of the autonomous ego, "precisely the self, the central point of reference and critical evaluation in *any authentic philosophy*" (Diss., p. 183 [my emphasis]; cf. also *MZ*, p. 114). Because, Max critically asserts, Döblin's *oeuvre* foregrounds "subjectless energy" (Diss., p. 252; cf. *MZ*, p. 153), it depicts what Max calls "[i]ndividuality, the central point of bourgeois ideology and the opposite of all regressive wish fulfilment […] only in a state of advanced decay" (Diss., p. 178; cf. *MZ*, p. 111). In consequence, Max also takes Döblin to task for his "divergence from traditional [R]ealism" with its strong characterization and humanistic focus (Diss., p. 254; cf. *MZ*, p. 154), for subordinating "human figures relentlessly to the flux of events", for the "rudimentary psychology" ("Ich-Schwäche") of his characters (Diss., pp. 234-35; *MZ*, pp. 144-5), and for severing the quintessentially Realist link between signified and signifiers.[50] Or in other words, with *Berlin Alexanderplatz* forming the great exception, Max censures Döblin for writing modernist novels which destroy "the anthropomorphic forms of narrative fiction" and foster "the myth of the futility of man as dreamed up by the medieval mind and practised by our own age" (Diss., p. 191; cf. *MZ*, p. 118). Where Realist literature is said to have "confined the mythic threat that looms over life to the contingent phenomenon of the weather", Döblin's central "image of the forest belongs to a later development in which fiction collapses under the burden of myth from which it had once – if only ostensibly – emancipated

49 As a result, Max tends to use "spätbürgerlich" (i.e. modern) pejoratively, but "frühbürgerlich" (early modern) much more approvingly. For Max, the dividing line between the two epochs was the Napoleonic period (cf. Diss., p. 79; not in *MZ*) and he would make this historical point more explicit as time went on. See Uwe Pralle, "Mit einem kleinen Sandspaten Abschied von Deutschland nehmen", [Interview with W. G. Sebald of August 2001], *Süddeutsche Zeitung*, no. 295, 22/23 December 2001, p. 16. Cf. Sheppard, "Dexter- Sinister", pp. 422-23.

50 Diss., pp. 118-19, cited in note 11 above.

itself" (Diss., p. 202; cf. *MZ*, p. 124). Such considerations lead Max to conclude his argument by censuring Döblin for dealing in the Grotesque. This he defines as a way of giving expression "to regressive tendencies and emotions *which prove incommensurable with the classical enlightenment spirit* [my emphasis]" and whose "dark shadow" has, Max claims, "stalked any ideas of a better world and a belief in progress" (Diss., pp. 253-54; *MZ*, pp. 154-55).

Paradoxically, the intellectual basis of Max's surprisingly conservative critique of Döblin coexists with two contrary intellectual currents. Throughout the 1970s, Max became increasingly willing to accept the central thesis of Horkheimer and Adorno's *Dialektik der Aufklärung* (1944/1947).[51] According to this, the central project of the Enlightenment – the rational liberation of mankind from thraldom to Nature – has turned against itself so that reason is now responsible for creating prisons that constrain mankind even more effectively than Nature had done. In his writings on Döblin, Max's assimilation of this analysis comes through most clearly when he speaks of "the background of a society which was beginning to create the natural catastrophes that it had once been striving to prevent" (Diss., p. 160; cf. *MZ*, p. 98). As time went on, Max's conviction that Horkheimer and Adorno were right would feed his growing sense of melancholy and make it even harder for him, too, to believe in "progress" and hope for a "better world". Then again, within the context of UEA in the 1970s, where "modernism" and "modernist" were buzzwords,[52] Max was becoming increasingly appreciative of "modernist"

---

51 Max had owned a copy (published in 1969) since the late 1960s/early 1970s and it now forms part of his library that is in the Deutsches Literaturarchiv, Marbach/Neckar. It contains over a hundred annotations and Max clearly read it several times during his life. One can already hear its resonances in Max's 1971 essay on Döblin when he describes how, in the South American novels, utopian order based on classical ideals of harmony and order turns into its dialectical opposite. Max cites *Dialektik der Aufklärung* six times in his dissertation and seven times in *MZ*.

52 In the late 1960s, Professors Malcolm Bradbury (1932-2000) and James Walter McFarlane (1920-1999), both of UEA, conceived *Modernism 1890-1930* which, after several delays, finally appeared with Penguin Books in 1976 and enjoyed considerable success as an anthology of essays. Of the 22 contributors, 11 were in post at UEA, either in the School of English and American Studies or in the School of European Studies. Although Max came late to UEA, he could certainly have offered a contribution had he wished to, given that Professor McFarlane was his doctoral supervisor. But Max's anti-modernist stance during the early 1970s would have made it difficult for him to do this, since the book as a whole was designed to promote modernist writers, movements and attitudes. Then again, seminars on modernist topics and writers or with the words "modernist" or "modernism" in their titles were common at UEA in the 1970s and attracted good numbers of students. This ambience must have positively affected Max's attitude to the topic during that decade. Indeed, I own a document dated 11 May 1978 that was drafted by four members of the School of European Studies, one of whom was Max. It sets out courses in English

authors like Beckett, Canetti, Kafka and Musil (indexed in *MZ* twice, six times, thirteen times and five times respectively) whose work, to a greater or lesser extent, breaks with Enlightenment principles and Realist conventions and explores areas that Max himself regarded as "mythical". These authors would feature ever more prominently in Max's critical writing and then, more covertly, make their way into his literary *oeuvre*: I shall discuss below how he would resolve this ambivalence.[53]

For Max the writer of fiction, it would become increasingly difficult to keep faith with the humanistic ontology that underpinned his critique of Döblin the modernist. But he nevertheless derived one major lesson from that critique, for in both dissertation and book, Max variously and repeatedly says that there are good aesthetic reasons for avoiding what he terms "mimesis" – i.e. the direct representation of the "mythic". He argues that people, including himself, are simply not strong enough to bear such "mimesis" and should be protected from it – not least because the attendant literary excesses allegedly perpetuate rather than defuse primal violence. Max felt so strongly about this issue that, when turning his dissertation into a book, he reduced a graphically violent, twenty-eight-line passage from *Wallenstein* to a mere six lines, thereby weakening his own case for the sake of his readers' sensibilities (Diss., p. 255; cf. *MZ*, p. 156). Max knew that everything he called "myth" occupied a central place in twentieth-century experience: he himself was fascinated by such dark and disturbing matters and would address them in more than a few of his critical essays. So some of his anger with Döblin probably derives from being confronted so blatantly with the objects of his own, secret fascination.[54] Nevertheless, as a writer of fiction Max refused to

---

Literature that could, if the need arose, be taught by Modern Linguists to students for whom the School of English and American Studies had no room. Max is listed there as being willing to offer a seminar on Joyce and Beckett.

53 Cf. Sheppard, "Dexter – Sinister", pp. 420-21, where I argue that Max was not a post-modernist but "a modernist *après la lettre*": "Or, to be more precise, Max, like so many modernists, was at heart an embattled realist who had been thrown into confusion by modernity. Indeed, most of Max's writerly roots lay in the nineteenth century and in the provinces, i.e. in times when and places where things were what they appeared to be and not uncanny simulacra of what they were or should be […]".

54 For example, Max's interest in the (non)-depiction of the horrors of the air war against Germany in German literature began to exercise him in the late 1970s, nearly two decades before the publication of *Luftkrieg und Literatur*, and issued initially in W. G. Sebald, "Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Kasack, Nossack und Kluge", *Orbis Litterarum*, 37, (1982), 345-66. On 28 September 1981, Max interviewed Professor Lord Solly Zuckerman (1904-1993), one of UEA's founding fathers in the 1960s, during one of Zuckerman's periodic visits to UEA. In World War Two, during the Blitz, Zuckerman had become an expert on the effects of blast on buildings and the human body. He then became a scientific adviser to Lord Mountbatten and Lord Tedder and strenuously opposed the area

foreground the horrific, the monstrous, the obscene (in the strict meaning of that word), the cataclysmic, and the pathological[55] and sought to deal at one, not to say two or more removes with the dark sides of modernity, especially those pertaining to the Nazi era. Max's literary work aims to make Nietzsche's "dionysischen Abgrund" and Conrad's "horror" bearable by means of multi-levelled narrative perspectives and concealment beneath a finely-wrought linguistic veil of Maya.[56]

Third, Max's critical engagement with Döblin would almost certainly teach him one major technical lesson and reinforce two very important aesthetic convictions. To begin with, Max's use of visual material in his fictional works may have been stimulated, at least in part, by Döblin's use of "Realien" in *Berlin Alexanderplatz*. Then again, Max's encounter with Döblin's fictions may well have confirmed his belief that ironic detachment – "Objektivierung" as he had put it in his second letter to Adorno – was the best way of enabling a nineteenth-century form to deal with twentieth-century experience and thus of resolving the "Krise des Romans". On Max's reading, and this is said more forcefully in the book, most of Döblin's work is marked by the lack of such "critical detachment" ("Reflexion") (Diss., p. 181; *MZ*, p. 112). But because Max found this quality in *Berlin Alexanderplatz*, even in the harrowingly prophetic slaughterhouse sections,[57] he was able to except this novel from his

---

bombing of German cities. In 1960 he became Chief Scientific Officer at the Ministry of Defence and he was Chief Scientific Adviser to the Wilson Government 1964-1971, in which capacity he argued against Britain's nuclear deterrent in favour of larger conventional forces. See Sebald, "Zwischen Geschichte und Naturgeschichte", pp. 365-66, n. 54; Michael Sanderson, *The History of the University of East Anglia Norwich* (London and New York: Hambledon and London, 2002), pp. 34-37 and 101-07; and Andrea Köhler, "Katastrophe mit Zuschauer: Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W. G. Sebald", *Neue Zürcher Zeitung,* no. 272, 22 November 1997, p. 52.

55 In the early 1970s, the Germanists at UEA met once a week to discuss a German poem which one of them had chosen. When it came to my turn, I brought along Ernst Stadler's "Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht" (1913) – partly because it is generally accepted as one of the great Expressionist poems, partly because it is susceptible to several readings, and partly because I knew that Max had some sort of interest in Expressionism. He said not a word during the seminar but afterwards gave me back his cyclostyled copy of the poem. It was crossed through diagonally twice and inscribed with one word: "obszön". It was many years before I understood Max's reaction, especially since he was, at that time, still positively interested in the much more gruesome early poetry of Gottfried Benn.

56 Sheppard, "Dexter – Sinister", pp. 448-49.

57 When discussing these sections in his dissertation, Max wrote: "Today as we read how the unwitting beasts are transported by rail from the provinces of the Reich, how they are driven for long distances, packed into goods trucks and jolted along before being sorted out in the pens to meet their fate – as we read this today, after all that has happened in the meantime, we cannot ignore the prophetic implications of the chapter" (p. 68). One of the examiners – probably Waidson – wrote in the margin of his copy: "This is irrelevant as

strictures (Diss., p. 259; *MZ*, p. 157) and credit it with combining a unique sense of irony with the humane world view that he had earlier found in *Wang-lun* (Diss., pp. 188 and 226; cf. *MZ*, p. 117; Diss., pp. 59-60; cf. *MZ*, p. 49).[58]

In the late 1980s and 1990s it was precisely the virtues of irony, detachment, sobriety and objectivity, such as he had found in Döblin's most acceptable works, that would enable Max the author to negotiate a middle way between his increasingly embattled attachment to the ontology of bourgeois realism and his growing fascination with the meta-humanist world that is the stuff of high modernist fiction. Max's fictions look realist and tend to be read as such by "non-professional readers".[59] But critics – professional readers – are increasingly discovering, often to their surprise, that these fictions actually distort what they appear to reproduce so faithfully.[60] They take liberties with their documentary, factual and empirical source-material in order to promote a pre-existing agenda – not least of whose items is a growing sense of resignation in the face of those hostile metaphysical powers which Max had called "myth".[61] But at the

---

criticism and wrong as interpretation". Although Max dutifully cut the passage from *MZ*, he used its central image in *Schwindel. Gefühle* (Frankfurt am Main: Eichborn, 1990), p. 97.

58 For a very clear statement by Max on the central value that he attached to irony, see his broadcast interview with Michaël Zeeman of 12 July 1998 reprinted in *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, ed. by Scott Denham and Mark McCulloh, (Berlin: de Gruyter, 2006), pp. 21-29 (p. 25); for a sensitive discussion of the concept of "appropriate distance" in Max's narratology, see Jan Ceuppens, "Transcripts: An Ethics of Representation in *The Emigrants*", in ibid., pp. 251-63 (pp. 253-54).

59 Max's father, for example, read his son's work with an eye for what is not true to fact and annotated his copies of Max's books accordingly. A devoted American fan of *Austerlitz* has toured Paris with a camera taking photographs of those locations where reality is at odds with what is said in the book. Some inhabitants of Wertach seriously considered initiating a court case against Max in the early 1990s for what they saw as a slanderous depiction of their village in *Schwindel. Gefühle*.

60 In his interview of 12 July 1998 (note 58), Max freely admitted that his fictions move in and out of the Realist mode (p. 27). For three essays that explore this area, see Ana-Isabel Aliaga-Buchenau, "'A Time He Could Not Bear to Say Any More About': Presence and Absence of the Narrator in W. G. Sebald's *The Emigrants*", in *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, pp. 141-55; Claudia Öhlschläger, "Medialität und Poetik des *trompe-l'œil*. W. G. Sebald und Jan Peter Tripp", *Gegenwarts Literatur. Ein germanistisches Jahrbuch*, 6 (2007), Schwerpunkt W. G. Sebald, 21-43; and Ben Hutchinson, "'Der Erzähler als Schutzengel': W. G. Sebald's Reading of Giorgio Bassani", in ibid., 69-90.

61 See, for example, Sheppard, "Dexter – Sinister", pp. 428-29, 434-36 and 441; Klaus Gasseleder, "Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*: Ein Bericht", in *Sebald. Lektüren*, pp. 157-75 (p. 173); Holger Steinmann, "Zitatruinen unterm Handeln: W. G. Sebalds Ansichten von der Nachtseite der Philologie", in *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, ed. by Michael Niehaus and Claudia Öhlschläger, Philologische Studien und Quellen H. 196 (Berlin: Schmidt, 2006), pp. 145-56; Jan Ceuppens, "Realia: Konstellationen bei Benjamin, Barthes, Lacan – und Sebald", in ibid., pp. 241-58 (pp. 247-48).

same time, critics are also seeing that the distancing effect of Max's narrative technique combined with his pervasive sense of melancholic irony prevent those fictions from ever succumbing completely to the seductions of "myth". Or, to put it another way, critics are starting to grasp that Max's literary work, like *Berlin Alexanderplatz* in his estimation, derives much of its power from an inner dialectic between two competing ontologies that is mediated by ironic detachment: the compassionately humanist and the terrifyingly post-humanist.[62]

Max's engagement with Döblin also seems to have strengthened an understanding that exile could be a very positive experience for a writer provided that (s)he knew how to negotiate its pitfalls. So whereas Max blames Döblin the exile for abandoning a "humane scheme of things" in order "to seek consolation in Christian theology" (Diss., p. 123; *MZ*, p. 80), Max the exile seems, after his abortive experience of Germany in 1976, to have decided to persist within such a "humane scheme of things" and to produce his literary work in what would become an increasingly difficult personal situation.[63]

The fourth aspect of Max's "Döblin-Bild" involves Max's highly developed proleptic sense.[64] In criticizing various aspects of Döblin's *oeuvre*, he was also intuitively confronting certain weaknesses which would mark his own, as yet unwritten fictions and with which he would never satisfactorily deal. Namely: his affinity with death (Diss., p. 154; *MZ*, p. 95); his fatalism (Diss., p. 163; *MZ*, p. 101; Diss., pp. 173-74; *MZ*, p. 108; Diss., pp. 215-16; *MZ*, pp. 134-35; Diss., p. 221; p. 137); his messianism (Diss., pp. 112-13; *MZ*, p. 72; Diss., p. 124; *MZ*, p. 81; Diss., p. 141; *MZ*, p. 88);

---

62 This ambivalence is nicely captured by two apparently irreconcilable essays that appeared in *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. On the one hand, Claudia Albes argues that *Nach der Natur* can be read as an elegiac lament for the loss of a sense of identity and a reliable "Ich" (pp. 47-75). On the other hand, Jonathan Long argues that the somewhat later *Die Ausgewanderten* testifies to Max's desire to hang on to the idea of "der authentischen Subjektivität, die Möglichkeit des autonomen Handelns und des sinnvollen Widerstands […] dem humanistischen Subjektbegriff, den Sebald in die Moderne herüberretten will" (pp. 219-39 (p. 239)). Both positions seem to me to be tenable. Russell Kilbourn captures the same ambivalence when he positions Max's fictions between Modernism and Postmodernism in "a more radical modernism – a postmodernism, if you will": R. J. A. Kilbourn, "Kafka, Nabokov … Sebald: Intertextuality and Narratives of Redemption in *Vertigo* and *The Emigrants*", in *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, pp. 33-63 (p. 62).

63 See Sheppard, "Dexter – Sinister", pp. 423-24, and note 18 above. For a critic who has an excellent understanding of the way in which the sufferings of corporeality – his own, that of others and that of the natural world – played a part in the generation of Max's literary texts, see Anja K. Maier, "'Der panische Halsknick': Organisches und Anorganisches in W. G. Sebalds Prosa", in *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, pp. 111-26.

64 Sheppard, "Dexter – Sinister", pp. 437-38.

and his marginalization of women. Deep connections may link these phenomena, but to speculate about them falls outside the scope of this essay.[65]

Finally, and more immediately, Max may be recognizing in Döblin's political shortcomings his own failure to become involved in practical politics during the 1960s and 1970s. Max is particularly hard on Döblin for keeping a low political profile during the German Revolution of 1918/1919, but in all fairness, Max did no less half a century later. He left Germany for Switzerland in 1965 when the first rumblings of "1968" were becoming audible. He worked in Fribourg, St Gallen and Manchester while "1968" was happening elsewhere. He arrived in Norwich while UEA was in the middle or its relatively brief, non-violent "time of troubles" (1968-71), and he was certainly not one of UEA's Young Turks.[66] Like myself and most other junior faculty, Max was primarily occupied with starting a family, setting up a home, enjoying the freedoms that UEA afforded its teaching staff, and finding his way onto the bottom rungs of an unfamiliar professional ladder. So when Max began to criticize Döblin so severely for his alleged lack of active political commitment, we may, among other things, be hearing his own bad conscience as he settled down in a job and a milieu that he found highly congenial.[67]

But following the student unrest of the early 1970s, British universities, especially new foundations like UEA, became so great an object of public odium that academics began to fear retribution in the shape of university closures.[68] At the same time, raging inflation and the deterioration of the central government (UGC) grant caused considerable financial difficulties to universities, especially those like UEA which had no endowments.[69] During the same period, people representing a variety of points of view came increasingly to question the relevance of the pure, academic disciplines which predominated in all of UEA's schools of

---

65 For a further discussion, see Barzilai, "Facing the Past".

66 See Sanderson, pp. 218-19.

67 See Sheppard, "The Sternheim Years"; also Max's comments in "Characters, plot, dialogue? That's not really my style …" [Interview with Robert McCrum], *The Observer* (The Review), 7 June 1998, p. 17.

68 This embryonic fear manifested itself in 1970 at a Congregation – the annual degree-giving ceremony at UEA – which took place in St Andrew's Hall, Norwich (i.e. before UEA's Sports Hall was opened in 1971: see Sanderson, p. 179). At the end of the ceremony, UEA's Vice-Chancellor, Frank Thistlethwaite (1915-2003), should have said: "This Congregation is now closed". But he fluffed his lines and said, in a classic Freudian slip: "This University is now closed". Unfortunately, the hired organist had already left to play evensong in the nearby cathedral, and the academic procession had to troop out in complete silence, with its members and the assembled audience not daring to look at one another or knowing whether to giggle helplessly or cry.

69 Sanderson, pp. 242-45.

studies – even the science-based ones – and one increasingly heard the demand that UEA and similar institutions should move over to "hard, fact-based disciplines of a vocational nature" which led "directly to serious lucrative careers".[70] In the wake of the student unrest the fear of retribution grew, and by late 1976 UEA "came to be talked of as a university which might be closed down, along with Stirling and Essex".[71] Throughout the 1970s, UEA's School of European Studies was finding it more and more difficult to attract students, and, in an attempt to create a clearer image in schools, restyled itself as the School of Modern Languages and European History in autumn 1978.[72] In May 1979, just as Max was starting to write the introduction to his book on Döblin, Margaret Thatcher crowned her rise to power within the Conservative Party by leading it to victory in the general election with an overwhelming majority. At this point, universities, especially those new foundations which public opinion considered "left-wing", realized that Thatcher's intense dislike of the Left and conviction that "excessive public spending was a key factor in Britain's poor economic performance" would necessarily lead to severe financial cuts in the higher education sector.[73] These rapidly followed and UEA was hit particularly hard, not least because of its high costs per student.[74] Nor did the screening in January 1981 of the raunchy TV adaptation of Malcolm Bradbury's best-selling novel *The History Man*, widely assumed to be an authoritative and realistic account of the sexual and political anarchy that allegedly prevailed at UEA, do anything to make popular opinion more sympathetic to that institution's financial plight. Although in the end it was not necessary for UEA to resort to compulsory redundancies as a remedy, there was much concern within the University about this possibility at the time. Moreover, Modern Languages was the first subject at UEA to be seriously threatened: Linguistics narrowly escaped being closed down and Russian was phased out as a full degree subject between 1980 and 1983.[75]

So, between the mid-1970s and the early 1980s, the general mood of the School of European Studies / Modern Languages and European History changed from one of optimistic experimentation to one of

70 Ibid., pp. 219 and 314.

71 Ibid., p. 245.

72 Ibid., p. 276.

73 Ibid., p. 273.

74 Ibid., pp. 324-27.

75 Ibid., pp. 309-11 and 326. See also the memo from UEA's Russianists dated 6 February 1980 (UEA Archive) in which they take serious issue with the University Grants Committee's proposals for the national reorganization of Russian: the threat of compulsory redundancies is distinctly audible.

increasing anxiety. The failure of the hopes of "1968", the seemingly unstoppable rise of the Right with its sanctification of greed and materialism, the multilateral attack on the liberal Humanities, the growing power of UEA's once low-profile bureaucracy, the admissions problems, and the serious possibility of redundancies all fuelled the sense of impending apocalypse that hung around its bleak corridors.[76] This mood certainly impacted on Max, prone as he always was to fear the worst. For if push came to shove, where could he go? He had decided against school- and language teaching; he had no prospects in German-speaking universities; and he did not want to leave England (with its tolerance of eccentricity and dissent) or East Anglia (with its antique charm) for the USA, especially after Reagan became President. Notwithstanding Max's success as his School's Admissions Officer, it is my view that the worsening climate at UEA from 1975 to 1983 enables us to understand several aspects of his increasingly negative attitude towards Döblin: his deepening sense of ontological pessimism; his increasingly embattled sense of entrapment within a secular (university) system that seemed to be losing its liberal function and turning dialectically into its Kafkaesque opposite; and his general sense of angry frustration.[77] Looking back from the perspective of September 2001, Max would identify the mid-point of this

---

76 This darkening mood was, for me, encapsulated in a semi-facetious, semi-serious impromptu discussion that took place among a group of junior faculty on the question of what might be done with its buildings if UEA were to be shut down. By general consensus the best idea came from a despondent Russianist who proposed turning them into a Euro-morgue.

77 For Max's early enthusiasm for East Anglia, see W. G. Sebald, "Die hölzernen Engel von East Anglia: Eine individuelle Bummeltour durch Norfolk und Suffolk", *Die Zeit* (Reise), no. 31, 26 July 1974, p. 38. Although he was not a political activist, Max responded to UEA's worsening climate after his return from Germany in mid-1976 by becoming very active in the field of student recruitment. He served as the School of European Studies's Admissions Officer and therefore as its *ex officio* representative on the University's Admissions Committee for four years from Autumn Term 1978, and during his final year he served as that Committee's Vice-Chairman. But even before that, he had been a prominent member of the pressure-group that had sought to change the School's name, diversify the School's course structure in order to attract a broader range of students (the new courses included ones in translating and interpreting in whose teaching Max would participate), and improve the design, dissemination and content of such things as posters, publicity material, the UCCA (admissions) Handbook and the CRAC (careers) guides. These reforms had a rapid and very positive effect on student applications after "seven barren years" (Sanderson, pp. 276-77 and 333). The Minutes of UEA's Admissions Committee for 10 November 1978, the first occasion when Max was in attendance, records that Dr. Sebald gave an oral report "on the possible contributory factors behind the very substantial increase in applications to the School of Modern Languages and European History". The same Minute also enjoined other Schools of Studies to note "the apparent turnaround in the fortunes of the School of Modern Languages and European History" and to implement similar measures as necessary.

era, the period around his thirty-fifth birthday (18 May 1979), as the juncture when he lost the illusion that he had any control over his life,[78] and in *c.*1980/1981, Max's more pessimistic view of things generated a review of Gerhard Kurz's *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse* (1980), in which his already dark view of Kafka became even darker.[79] In Autumn Term 1980 Max took study leave and spent one week (21-28 October) working on literature and psychopathology in the company of the schizophrenic poet Ernst Herbeck/Alexander Herbrich (1920-91) at the Zentrum für Kunst und Psychotherapie (Gugging, near Klosterneuburg, just outside of Vienna).[80] The choice of topic and location gives one some sense of his growing sense of personal stress and crisis, and he followed this visit with a journey into the past (29 October – 12 November) that would become the first part of *Schwindel. Gefühle* a decade later. In Summer Term 1981 Max said a formal farewell to literature and politics in the obvious sense when he stopped teaching the special subject seminar that he had initiated in 1975 and handed it over to me. In the mid-1980s, as Thatcherism became ever more stridently assertive and an accountancy-minded state apparatus intruded ever more aggressively into the lives of British academics, Max turned inwards, seeking refuge from the politics of an increasingly unacceptable present in the seemingly safe haven of creative writing.[81] At first Max's project appeared to succeed, but it, too, would ultimately go wrong, and that is another, even sadder story than the story of his strange, wilful, and creatively wrong-headed account of the work of Alfred Döblin.

---

78 Joe Cuomo, "The Meaning of Coincidence", [Interview with W. G. Sebald of 3 September 2001], in *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*, ed. by Lynne Sharon Schwartz (New York: Seven Stories Press, 2007), pp. 93-117 (p. 117).

79 Published in *Literatur und Kritik*, 17, no. 161/162 (February/March 1982), 98-100; see also Sheppard, "Dexter – Sinister", p. 438.

80 Founded in 1981 by Leo Navratil (1921-2006) and attached to the Niederösterreichische Landesanstalt für Psychiatrie und Neurologie. Max probably became interested in this topic by reading *Alexanders poetische Texte*, ed. by Leo Navratil, dtv 1304 (Munich: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1977) and *Gespräche mit Schizophrenen*, ed. by Leo Navratil, dtv 1404 (Munich: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1978) in the late 1970s (both in his library in the DLA, Marbach/Neckar). Strange to say, Max was never interested in cognate aspects of Döblin's professional activity: see Andrea Gnam, "'Ich bin auch Mediziner, und ich bin es nicht im Nebenberuf!': Alfred Döblins Dissertation und ihr später Reflex bei W. G. Sebald", *NZZ* (Literatur und Kunst), no. 239, 14/15 October 2006, p. 31.

81 See, for instance: Renate Just, "Stille Katastrophen", [Edited interview with W.G Sebald]. *Süddeutsche Zeitung* (*Magazin*), no. 40 (5 October 1990), pp. 27-29 (p. 29); Sven Boedecker, "Menschen auf der anderen Seite", [Interview with W.G. Sebald], *Rheinische Post* (*Rheinische Post am Wochenende*) (Geist und Leben), no. 236 (9 October 1993), unpag.; Peter Morgan, "Living among the English", [Edited interview with W.G. Sebald of 10 July 1998], *Planet: The Welsh Internationalist,* no. 158 (April/May 2003), pp. 13-18 (p.16); Cuomo, p. 107; McCrum, p. 17.

Bibliography

Primary Sources

Archive material

DEUTSCHES LITERATURARCHIV, MARBACH AM NECKAR

DÖBLIN, ALFRED, Wallenstein. Roman [Manuskript]
– Wallenstein. Roman [Vorarbeiten]
– [Notizen zu Vorträgen über sein Werk aus der Zeit des Pariser Exils]
– [Randnotizen] in Friedrich von Schiller, *Sämmtliche Werke in zwölf Bänden* (Leipzig: Reclam, [n.d.]), IV
WOLFF, MARGO H[ANNA] "Die Brüder Alfred und Hugo Döblin", 15 pp. typescript copy

UNIVERSITY OF EAST ANGLIA, NORWICH

University archives, including W. G. Sebald personal file

Works of Alfred Döblin

(a) cited in text by abbreviations

BF *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*, with afterword by Jochen Meyer (Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2001)

BMG *Berge Meere und Giganten*, ed. by Gabriele Sander (Düsseldorf: Walter, 2006)

BA *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, ed. by Werner Stauffacher (Zurich: Walter, 1996)

Br I *Briefe*, ed. by Heinz Graber (Olten: Walter, 1970)

Br II *Briefe II*, ed. by Helmut F. Pfanner (Düsseldorf: Walter, 2001)

DM *Der deutsche Maskenball von Linke Poot; Wissen und verändern!*, ed. by Heinz Graber (Olten: Walter, 1972)

DHF *Drama – Hörspiel – Film*, ed. by Erich Kleinschmidt (Olten: Walter, 1983)

EB *Die Ermordung einer Butterblume. Sämtliche Erzählungen*, ed. by Christina Althen (Düsseldorf: Walter, 2001)

G *Giganten. Ein Abenteuerbuch* (Berlin: Fischer, 1932)

H *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, ed. by Walter Muschg (Olten: Walter, 1966)

IN *Das Ich über der Natur* (Berlin: Fischer, 1928)
JR *Jagende Rosse, Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke*, ed. by Anthony W. Riley (Olten: Walter, 1981)
KdZ *Kritik der Zeit. Rundfunkbeiträge 1946-1952*, ed. by Alexandra Birkert (Olten: Walter, 1992)
KS *Kleine Schriften*, ed. by Anthony W. Riley, 4 vols.
I 1902-1921 (Olten: Walter, 1985)
II 1922-1924 (Olten: Walter, 1990)
III 1925-1933 (Zurich: Walter, 1999)
IV 1933-1953, ed. by Anthony W. Riley and Christina Althen (Düsseldorf: Walter, 2005)
N *November 1918*, ed. by Werner Stauffacher, 4 vols. (Olten: Walter, 1991)
I *Bürger und Soldaten 1918*
II/1 *Verratenes Volk*
II/2 *Heimkehr der Fronttruppen*
III *Karl und Rosa*
NLP Hans Fiedler [pseud., i.e. Alfred Döblin], *Der Nürnberger Lehrprozess* (Baden-Baden: Neuer Bücherdienst, 1946)
OD *Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz; Die Pilgerin Aetheria*, ed. by Anthony W. Riley (Olten: Walter, 1978)
PW *Pardon wird nicht gegeben*, ed. by Walter Muschg (Olten: Walter, 1960)
RP *Reise in Polen*, ed. by Heinz Graber (Olten: Walter, 1968)
SÄPL *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, ed. by Erich Kleinschmidt (Olten: Walter, 1989)
SjF *Schriften zu jüdischen Fragen*, ed. by Hans Otto Horch with Till Schicketanz (Solothurn: Walter, 1995)
SLW *Schriften zu Leben und Werk*, ed. by Erich Kleinschmidt (Olten: Walter, 1986)
SPG *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, ed. by Heinz Graber (Olten: Walter, 1972)
SR *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis*, ed. by Anthony W. Riley (Solothurn: Walter, 1993)
UD *Unser Dasein*, ed. by Walter Muschg (Olten: Walter, 1964)
UM/KE *Der unsterbliche Mensch. Ein Religionsgespräch; Der Kampf mit dem Engel. Religionsgespräch (Ein Gang durch die Bibel)*, ed. by Anthony W. Riley (Olten: Walter, 1980)
WK *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, ed. by Anthony W. Riley (Olten: Walter, 1982)
W *Wallenstein*, ed. by Erwin Kobel (Zurich: Walter, 2001)
WL *Die drei Sprünge des Wang-lun*, ed. by Gabriele Sander and Andreas Solbach (Düsseldorf: Walter, 2007)
WV *Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und verändern!*, ed. by Heinz Graber (Olten: Walter, 1972)

(b) other works

Alfred Döblin: Im Buch - Zu Haus - Auf der Straße. Vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke, ed. by Jochen Meyer, Marbacher Bibliothek 2 (Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1998)

Blaubart und Miß Ilsebill. Mit Steinzeichnungen von Carl Rabus (Berlin: Hans Heinrich Tillgner Verlag, 1923)

Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord (Berlin: Die Schmiede, 1924)

Berge Meere und Giganten: Roman (Berlin: Fischer, 1924)

Berge Meere und Giganten (Olten and Freiburg i.Br.: Walter, 1977)

Die drei Sprünge des Wang-lun (Olten: Walter, 1960)

"Die Enteisung Grönlands im Jahre 2500. Das Zauberschiff", in *Vossische Zeitung,* 1 January 1922, Nr. 1, Morgenausgabe, 4. Beilage, pp. 1-2

Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen, 10th edn (Munich: dtv, 1998)

"Ferdinand der Andere. Aus einem Roman", *Das junge Deutschland*, 1, no. 11/12 (1918), 345-46

Gespräche mit Kalypso. Über die Musik (Olten: Walter, 1980)

Preface to *Das Goldene Tor. Monatsschrift für Literatur und Kunst*, ed. by Alfred Döblin, 1 (1946), no. 1

Wallenstein, ed. by Manfred Beyer (Berlin-Ost: Rütten & Loening, 1970)

"Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche"; "Zu Nietzsches Morallehre", in *Nietzsche und die deutsche Literatur,* vol. 1: *Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963*, ed. by Bruno Hillebrand (Tübingen: Niemeyer, 1978), pp. 315-58

Secondary Sources

ADORNO, THEODOR W., "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), pp. 41-48

Afrikanische Märchen, ed. by Carl Meinhof (Jena: Diederichs, 1917)

AGAMBEN, GIORGIO, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, trans. by Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998)

– *State of Exception*, trans. by Kevin Attell (Chicago: University of Chicago Press, 2005)

AGNON, S. Y., *Und das Krumme wird gerade* (Berlin: Schocken, 1938)

ALBES, CLAUDIA, "Porträt ohne Modell. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W.G. Sebalds 'Elementargedicht' 'Nach der Natur'", in *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, ed. by Michael Niehaus and Claudia Öhlschläger, Philologische Studien und Quellen H. 196 (Berlin: Schmidt, 2006), pp. 47-75

Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Erläuterungen und Dokumente, ed. by Gabriele Sander (Stuttgart: Reclam, 1998)

Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, ed. by Ingrid Schuster and Ingrid Bode (Berne and Munich: Francke, 1973)

Alfred Döblin zum 70. Geburtstag, ed. by Paul E. H. Lüth (Wiesbaden: Limes, 1948)

ALIAGA-BUCHENAU, ANA-ISABEL, "'A Time He Could Not Bear to Say Any More About': Presence and Absence of the Narrator in W. G. Sebald's *The Emigrants*", in *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, ed. by Scott Denham and Mark McCulloh, (Berlin: de Gruyter, 2006), pp. 141-55

Allgemeine Deutsche Biographie, ed. by Rochus Freiherr von Liliencron and others, 56 vols. (Leipzig: Duncker & Humblot, 1875-1912)

ALTENBERG, PETER, *Ashantee* (Berlin: Fischer, 1897)

ALTHUSSER, LOUIS, "Marxism and Humanism", in *For Marx*, trans. by Ben Brewster (London: Allen Lane, 1969), pp. 219-47

ANSEL, MICHAEL, "Die Naturwissenschaften im Werk Gottfried Benns zwischen 1910 und 1933/34. Ein Rekonstruktionsversuch auf der Basis von Bourdieus Feldtheorie", in *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, ed. by Martin Huber and Gerhard Lauer (Tübingen: Niemeyer 2000), pp. 251-280

ANZ, THOMAS, "Alfred Döblin und die Psychoanalyse. Ein kritischer Bericht zur Forschung", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium: Leiden 1995*, ed. by Gabriele Sander (Berne: Lang, 1997), pp. 9-30

– *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus* (Stuttgart: Metzler, 1977)

– *Literatur des Expressionismus* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002)

– "Die Problematik des Autonomiebegriffs in Alfred Döblins frühen Erzählungen", *Wirkendes Wort*, 24 (1974), 388-402

ARENDT, HANNAH, *On Revolution* (New York: Viking Press, 1963)

ARNOLD, ACHIM, *Alfred Döblin*, Köpfe des 20. Jahrhunderts, 129 (Berlin: Morgenbuch, 1996)

Arnold Böcklin: Die Gemälde, ed. by Rolf Andree (Basle: Reinhardt 1977)

ATZE, MARCEL, and FRANZ LOQUAI, "Sebald. Dokumente und Quellen", in *Sebald. Lektüren*, ed. by Atze and Loquai (Eggingen: Edition Isele, 2005), pp. 12-16

AUER, MANFRED, *Das Exil vor der Vertreibung: Motivkontinuität und Quellenproblematik im späten Werk Alfred Döblins* (Bonn: Bouvier, 1977)

AUGÉ, MARC, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (New York/London: Verso, 1995)

BADEN, HANS-JÜRGEN, *Literatur und Bekehrung* (Stuttgart: Klett, 1968)

BAE, KI-CHUNG, *Chinaromane in der deutschen Literatur der Weimarer Republik* (Marburg: Tectum, 1999)

BAHR, HERMANN, *Studien zur Kritik der Moderne*, Kritische Schriften in Einzelausgaben IV, ed. by Claus Pias (Weimar: VDG, 2005)

– *Die Überwindung des Naturalismus*, Kritische Schriften in Einzelausgaben II, ed. by Claus Pias (Weimar: VDG, 2004)

BAKHTIN, MIKHAIL, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. by Michael Holquist, trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 2006)

BANCE, ALAN, "The Intellectual and the Crisis of Weimar: Heinrich Mann's *Kobes* and Leonhard Frank's *Im letzten Wagen*", *Journal of European Studies*, 8 (1978), 135-74

BALVE, JOHANNES, *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin: vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik* (Wiesbaden: Deutsche Universitätsverlag, 1990)

BARKER, THOMAS M., "Ottavio Piccolomini (1599-1656): a Fair Historical Judgement?", in *Army, Aristocracy, Monarchy: Essays on War, Society and Government in Austria, 1618-1780*, East European Monographs, 106 (Boulder: Social Sciences Monographs, 1982), pp. 61-111

BARNOUW, DAGMAR, *Weimar Intellectuals and the Threat of Modernity* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988)

BARTHES, ROLAND, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. by Richard Howard (London: Vintage, 2000)

BARTSCHERER, CHRISTOPH, *Heinrich Heines religiöse Revolte* (Freiburg: Herder, 2005)

– *Das Ich und die Natur. Alfred Döblins literarischer Weg im Licht seiner Religionsphilosophie* (Paderborn: Igel, 1997)

BARZILAI, MAYA, "Facing the Past and the Female Spectre in W. G. Sebald's *The Emigrants*", in *W. G. Sebald – A Critical Companion*, ed. by J. J. Long and Anne Whitehead, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), pp. 203-16

BASSLER, MORITZ, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916* (Tübingen: Niemeyer, 1994)

BAUM, MICHAEL, *Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003)

BAUMANN-EISENACK, BARBARA, *Der Mythos als Brücke zur Wahrheit. Eine Analyse ausgewählter Texte Alfred Döblins*, Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 105 (Idstein: Schulz-Kirchner Verlag, 1992)

BAUMBACH, GERDA, "Die Maske und die Bestie oder Die Primitivität der westlichen Schauspielkunst. Brechts Verwendung von Theatermasken", *Maske und Kothurn*, 42, nos. 2-4 (2000), 209-40

BAYERDÖRFER, HANS-PETER, "'"Ghettokunst". Meinetwegen, aber hundertprozentig echt.' Alfred Döblins Begegnung mit dem Ostjudentum", in *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, ed. by Gunter E. Grimm and Hans-Peter Bayerdörfer (Königstein/Ts: Athenäum, 1985), pp. 161-77

BECHSTEIN, LUDWIG, *Märchenbuch. Große illustrierte Ausgabe* (Leipzig, 1853, reprinted Dortmund: Harenberg, 1977)

BECKER, SABINA, "Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, 'Döblinismus' und 'neuem Naturalismus': Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung", in *Expressionistische Prosa*, ed. by Walter Fähnders (Bielefeld: Aisthesis, 2001), 21-44

BELHALFAOUI-KÖHN, BARBARA, "Alfred Döblins Naturphilosophie – ein existentialistischer Universalismus", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 31 (1987), 354-82

BENJAMIN, WALTER, *Gesammelte Schriften*, ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977; subsequent editions Frankfurt am Main: Suhrkamp, edition suhrkamp, 1980, and Frankfurt am Main: Suhrkamp, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1991)

BENN, GOTTFRIED, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, ed. by Gerhard Schuster, 7 vols. (Stuttgart: Klett-Cotta, 1986-2003)

BERNHARDT, OLIVER, *Alfred Döblin* (Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007)

– *Alfred Döblin und Thomas Mann. Eine wechselvolle literarische Beziehung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007)

BERNSTEIN, EDUARD, *Die deutsche Revolution. Ihr Ursprung, ihr Verlauf und ihr Werk* (Berlin-Fichtenau: Gesellschaft und Erziehung, 1921)

BEST, OTTO F., "Zwischen Orient und Okzident. Döblin und Spinoza. Einige Anmerkungen zur Problematik des offenen Schlusses von *Berlin Alexanderplatz*", *Colloquia Germanica,* 12 (1979), 94-105

BINDER, HARTMUT, *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater* (Munich: Winkler, 1976)

BINNENBERG, KURT, "Die Funktion der Gebärdensprache in Alfred Döblins Erzählungen", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 98 (1979), 497-514

BISER, EUGEN, *Glaubenszeugnis. Kunst – Kritik – Mystik. Beiträge zum Jahr der Kultur. Vorträge bei einer Tagung der Katholischen Akademie Augsburg*, Akademie-Publikationen, 89 (Augsburg: Katholische Akademie Augsburg, 1991)

BLASS, ERNST, "Alfred Döblin", in *Juden in der deutschen Literatur*, ed. by Gustav Krojanker (Berlin: Welt, 1922), pp. 71-75

BLESSING, KARL HERBERT, *Die Problematik des 'modernen Epos' im Frühwerk Alfred Döblins* (Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1972)

BLOCH, ERNST, "Berlin aus der Landschaft gesehen", *Frankfurter Zeitung*, 7 July 1932, pp. 1-2

BLUMENBERG, HANS, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996)

BOEDECKER, SVEN, "Menschen auf der anderen Seite", [Interview with W. G. Sebald], *Rheinische Post* (*Rheinische Post am Wochenende*) (Geist und Leben), no. 236 (9 October 1993)

BOGNER, RALF GEORG, *Einführung in die Literatur des Expressionismus* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005)

BOUGEANT, WILHELM HYACINTH, *Historie des dreyßigjährigen Krieges und des darauf erfolgten Westphälischen Friedens*, trans. by Friedrich Eberhard Rambach, 4 vols. (Halle: Gebauer, 1758-60)

BRAUNGART, GEORG, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne* (Tübingen: Niemeyer, 1995)

BRECHT, BERTOLT, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. by Werner Hecht, Jan Knopf et al., 30 vols. (Berlin and Weimar: Aufbau/ Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988-2000)

BREIDBACH, OLAF, "Das Selbst im Schädelinnenraum. Gottfried Benns *Gehirne* und die Hirnforschung nach 1900", in *"Scientia Poetica". Literatur und Naturwissenschaften*, ed. by Norbert Elsner and Werner Frick (Göttingen: Wallstein, 2004), pp. 316-34

BROUÉ, PIERRE, *The German Revolution 1917-23*, trans. by John Archer (Chicago, IL: Haymarket, 2006)

BUSCH, ARNOLD, "'Aber es ist Berlin': Das Bild Berlins in Döblins 'November 1918'", in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Marbach a.N. 1984, Berlin 1985*, ed. by Werner Stauffacher (Berne: Lang, 1988), pp. 239-46

BUTLER, JUDITH, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (New York & London: Routledge, 1993).

CASEY, TIMOTHY JOSEPH, "Alfred Döblin", in *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, ed. by Wolfgang Rothe (Berne: Francke, 1969), pp. 637-55

CASSIRER, ERNST, *Philosophie der symbolischen Formen*, Part Two: *Das mythische Denken* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994)

CEUPPENS, JAN, "Realia: Konstellationen bei Benjamin, Barthes, Lacan – und Sebald", in *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, ed. by Michael Niehaus and Claudia Öhlschläger, Philologische Studien und Quellen H. 196 (Berlin: Schmidt, 2006), pp. 241-58

– "Transcripts: An Ethics of Representation in *The Emigrants*", in *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, ed. by Scott Denham and Mark McCulloh, (Berlin: de Gruyter, 2006), pp. 251-63

CHARCOT, JEAN MARTIN, and PAUL RICHER, *Die Besessenen in der Kunst*, ed. with afterword by Manfred Schneider with Wolfgang Tietze, trans. by Willi Hendrichs (Göttingen: Steidl, 1988)

CHRIST, RICHARD, "Zum Spätwerk Alfred Döblins", *Aufbau*, 13 (1957), 618-24

CHRISTEN, MATTHIAS, "'Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen'. Alfred Döblins Berliner Großstadtsymphonien und ihre cinematographische Konkurrenz", in *Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur,* ed. by Klaus Schenk (Tübingen: Francke, 2000), pp. 119-44

CLARK, MAUDMARIE, *Nietzsche on Truth and Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990)

COETZEE, J. M., "Dictator in the Eyes of the Child", *The Sunday Times*, 4 February 2007, "News Review", p. 6

CONRAD, JOSEPH, *Lord Jim* (London: Campbell, 1992)

CRAMER, KEVIN, *The Thirty Years' War and German Memory in the Nineteenth Century* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2007)

CRON, HERMANN, *Die Organisation des deutschen Heeres im Weltkriege. Dargestellt auf Grund der Kriegsakten* (Berlin: Mittler, 1923)

CUOMO, JOE, "The Meaning of Coincidence", [Interview with W. G. Sebald of 3 September 2001], in *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*, ed. by Lynne Sharon Schwartz (New York: Seven Stories Press, 2007), pp. 93-117

CUTIERU, ADRIANA, "Die Geschichte als Verfall in Alfred Döblins historischem Roman *November 1918*", in *From Magic Columns to Cyberspace. Time and Space in German Literature, Art and Theory*, ed. by Daniel Lambauer, Marie Isabel Schlinzig and Abigail Dunn (Munich: Meidenbauer, 2008), pp. 95-113

DAVIES, MERERID PUW, *The Tale of Bluebeard in German Literature from the Eighteenth Century to the Present* (Oxford: Oxford University Press, 2001)

DAVIES, STEFFAN, *The Wallenstein Figure in German Literature and Historiography 1790-1920*, Texts and Dissertations, 76 (London: MHRA, 2009, forthcoming)

DETERING, HEINRICH, "'Geschichtsmüdigkeit': Marxistisches Ethos und taoistische Metaphysik in Brechts 'Legende von der Entstehung des Buches Taoteking'", in *Kulturelle und interkulturelle Dialoge. Festschrift Klaus Bohnen*, Text & Kontext Sonderband 50, ed. by Jan T. Schlosser (Munich: Fink, 2005) pp. 153-70

DETKEN, ANKE, *Döblins "Berlin Alexanderplatz" übersetzt* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997)

DOLLENMAYER, DAVID B., *The Berlin Novels of Alfred Döblin* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988)

DOLLINGER, ROLAND, "Alfred Döblins Naturphilosophie in den Zwanziger Jahren", in *Philosophia Naturalis. Beiträge zu einer zeitgemäßen Naturphilosophie*, ed. by Thomas Arzt et al. (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996), pp. 135-50

– *Totalität und Totalitarismus im Exilwerk Alfred Döblins* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994)

DOMINIK, HANS, *Atlantis* (Leipzig: Scherl, 1925)

DONAHUE, NEIL H., "The Fall of Wallenstein, or the Collapse of Narration? The Paradox of Epic Intensity in Döblin's *Wallenstein*", in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. by Roland Dollinger, Wulf Koepke and Heidi Thomann Tewarson (Rochester, NY, and Woodbridge: Camden House, 2004), pp. 75-92

DRIJARD, A., review of W. G. Sebald, *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins*, *Études Germaniques*, 36 (1981), 100-01

DRONSKE, ULRICH, *Tödliche Präsens/zen. Über die Philosophie des Literarischen bei Alfred Döblin* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998)

DROYSEN, JOHANN GUSTAV, *Gustaf Adolf*, 2 vols. (Leipzig: Veit & Co., 1869-70)

DSCHENG, FANG-HSIUN, *Alfred Döblins Roman "Die drei Sprünge des Wang-lun" als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China* (Frankfurt am Main: Lang, 1979)

DSI, LIÄ, *Das wahre Buch vom quellenden Urgrund. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm* (Jena: Diedrichs, 1911)

DUYTSCHAEVER, JORIS, "Eine Pionierleistung des Expressionismus. Alfred Döblins Erzählung 'Die Ermordung einer Butterblume'", *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 2 (1973), 27-43

EAGLETON, TERRY, "Pork Chops and Pineapples", *London Review of Books*, 23 October 2003: review of Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. by Willard R. Trask, fiftieth anniversary edn (Princeton: Princeton University Press, 2003)

EINSTEIN, CARL, *Afrikanische Plastik* (Berlin: Wasmuth, 1921)

– *Negerplastik* (Leipzig: Verlag der Weißen Bücher, 1915; 2nd edn Munich: Kurt Wolff, 1920)

ELM, URSULA, *Literatur als Lebensanschauung: zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz"* (Bielefeld: Aisthesis, 1991)

ELSAESSER, THOMAS, *Fassbinder's Germany: History Identity Subject* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996)

EMDE, FRIEDRICH, *Alfred Döblin. Sein Weg zum Christentum* (Tübingen: Narr, 1999)

EMIG, CHRISTINE, "Butterblume – Mutterblume. Psychiatrischer und 'naturphilosophischer' Diskurs in Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume*", *Scientia Poetica*, 9 (2005), 195-215

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, ed. by Rolf W. Brednich and others, (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996)

ERGANG, ROBERT, *The Myth of the All-Destructive Fury of the Thirty Years' War* (Pococo Pines, PA: Craftsman, 1956)

ERHART, WALTER, "Medizingeschichte und Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts", *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und Wissenschaften,* 1 (1997), 224-67

EULENBERG, HERBERT, *Ritter Blaubart. Ein Märchenstück in fünf Aufzügen* (Berlin: Fleischel, 1905)

FÄHNDERS, WALTER, "Nachwort", in *Fin de siècle. Erzählungen. Gedichte, Essays* (Stuttgart: Reclam, 1993), pp. 417-36

FALKENSTEIN, JULIUS, *Afrikas Westküste. Vom Ogowe bis zum Damara-Land* (Leipzig/Prague, 1885)

FASSBINDER, RAINER WERNER, and HARRY BAER, *Der Film BERLIN Alexanderplatz: Ein Arbeitsjournal* (Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1980)

Fassbinder über Fassbinder: Die ungekürzten Interviews, ed. by Robert Fischer (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004)

FASSLER, MANFRED, *Abfall, Moderne, Gegenwart* (Giessen: Focus-Verlag, 1991)

FELBERT, ULRICH VON, *China und Japan als Impuls und Exempel. Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch* (Frankfurt am Main: Lang, 1986)

FEUCHTWANGER, LION, "Wallenstein", *Die Weltbühne*, 17, no. 21 (May 1921), 573-76

FICK, MONIKA, "Präsenz. Sinnesphysiologische Konstruktion und ästhetische Transformation der Wahrnehmung: am Beispiel von Przybyszewski, Benn und Rilke", *Scientia Poetica*, 9 (2005), 114-35

Fin de Siècle, ed. by Monika Fludernik und Ariane Huml (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002)

FISCHER, JENS MALTE, *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche* (Munich: Winkler, 1978)

FÖRSTER, FRIEDRICH CHRISTOPH, *Albrechts von Wallenstein, des Herzogs von Friedland […] Briefe und amtliche Schreiben, aus den Jahren 1627 bis 1634*, 3 vols. (Berlin: Reimer, 1828-29)

FORSTER, GEORG, *Werke in vier Bänden*, ed. by Gerhard Steiner, IV: *Briefe* (Frankfurt am Main: Insel, 1970)

FOUCAULT, MICHEL, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, trans. by Walter Seitter (Frankfurt am Main: Fischer, 2005)

– "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16 (Spring 1986), 22-27

– *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994
– "Was ist ein Autor?", in *Schriften zur Literatur* (Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974), pp. 7-31
FRANK, MANFRED, *Kaltes Herz, unendliche Fahrt, neue Mythologien. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*, edition suhrkamp, 1456 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989)
– *Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive*, Reclam-Bibliothek, 1537 (Leipzig: Reclam, 1995)
FREUD, SIGMUND, *Gesammelte Werke*, ed. by Anna Freud et al., 18 vols. (Frankfurt am Main: Fischer, 1999)
– *Studienausgabe*, ed. by Alexander Mitscherlich, Angela Richards et al., 10 vols. and supplement, 9th edn. (Frankfurt am Main: Fischer, 2001)
FRIEDRICH, PAUL, "Historische Romane", *Das literarische Echo*, 23 (1921), cols. 1373-81
FRIES, MARILYN SIBLEY, review of W. G. Sebald, *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins*, *The German Quarterly*, 56 (1983), 341-43
FROBENIUS, LEO, *Das schwarze Dekameron* (Berlin: Vita, 1910)
– *Und Afrika sprach…* (Berlin-Charlottenburg: Vita, 1913)
FUECHTNER, VERONIKA, "'Arzt und Dichter': Döblin's Medical, Psychiatric, and Psychoanalytical Work", in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. by Roland Dollinger, Wulf Koepke and Heidi Thomann Tewarson (Rochester, NY: Camden House, 2004), pp. 111-39
FUNK, JULIKA, and CORNELIA BRÜCK, "Fremd-Körper: Körper-Konzepte", in *Körper-Konzepte*, ed. by Julika Funk and Cornelia Brück (Tübingen: Narr, 1999), pp. 7-17
GASSELEDER, KLAUS, "Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*: Ein Bericht", in *Sebald. Lektüren*, ed. by Marcel Atze and Franz Loquai (Eggingen: Edition Isele, 2005), pp. 157-75
GEBHARD, WALTER, *"Der Zusammenhang der Dinge". Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts* (Tübingen: Niemeyer, 1984)
GEPPERT, HANS VILMAR, *Der 'andere' historische Roman. Theorie und Struktur einer diskontinuierlichen Gattung*, Studien zur deutschen Literatur, 42 (Tübingen: Niemeyer, 1976)
Geschichten und Lieder der Afrikaner, ed. and trans. by A. Seidel (Berlin: Verein der Bücherfreunde, [1896])
GNAM, ANDREA, "'Ich bin auch Mediziner, und ich bin es nicht im Nebenberuf!': Alfred Döblins Dissertation und ihr später Reflex bei W. G. Sebald", *NZZ* (Literatur und Kunst), no. 239, 14/15 October 2006, p. 31
GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. by Ernst Beutler, 26 vols. (Zurich: Artemis, 1948-64)
– *Werke. Jubiläumsausgabe*, hrsg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus and others, 6 vols. (Frankfurt am Main: Insel, 1998)
GOLDHILL, SIMON, *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)

GOLL, IWAN, "Vom Geistigen", *Die Aktion*, 7 (1917), cols. 677-79
GRABER, HEINZ, *Döblins Epos "Manas"* (Berne: Francke, 1967)
GRASS, GÜNTER, "Über meinen Lehrer Döblin", *Akzente*, 14 (1967), 290-309
GREEN, ANNE, *Flaubert and the Historical Novel: Salammbô Reassessed* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982)
GREVEL, LISELOTTE, "Der 'Michelangelo-Komplex' und seine Aussagefunktion in Alfred Döblins Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium, Strasbourg 2003: Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940-1957. Biographie und Werk*, ed. by Christine Maillard and Monique Mombert (Berne: Lang, 2006), pp. 89-106
GRONEMANN, SAMMY, *Hawdoloh und Zapfenstreich. Erinnerungen an die ostjüdische Etappe 1916-18*, mit Zeichnungen von Magnus Zeller (Berlin: Jüdischer Verlag, 1924)
GROYS, BORIS, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie,* 3rd edn. (Frankfurt am Main: Fischer, 2004)
GRÖZINGER, WOLFGANG, "Der Roman der Gegenwart: Hintergründe des Erzählens", *Hochland*, 49 (1956/57), 574-76
HAFFNER, SEBASTIAN, *Die verratene Revolution. Deutschland 1918/19* (Berne: Scherz, 1969)
HAHN, MARCUS, "Assoziation und Autorschaft: Gottfried Benns Rönne- und Pameelen-Texte und die Psychologie Theodor Ziehens und Semi Meyers", *DVjs*, 80 (2006), 245-316
HALE, DOROTHY J., "Henry James and the Invention of Novel Theory", in *The Cambridge Companion to Henry James*, ed. by Jonathan Freedman (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), pp. 79-101
– *Social Formalism. The Novel in Theory from Henry James to the Present* (Stanford: Stanford University Press, 1998)
HAN, BOK HIE, *Döblins Taoismus. Untersuchungen zum "Wang-lun"-Roman und den frühen philosophisch-poetologischen Schriften* (Diss. Göttingen, 1992)
Handbuch zur deutschen Militärgeschichte 1648-1939, ed. by Gerhard Papke and Wolfgang Petter, 6 vols. (Munich: Bernard & Graefe, 1979-81)
HARNISCH, ULRIKE, "Sozialpsychologische Studien zu Alfred Döblins Roman 'Wallenstein'" (doctoral thesis, Freie Universität Berlin, 1971)
HARRING, HARRO, *Memoiren über Polen unter russischer Herrschaft nach zweijährigem Aufenthalt in Warschau* (Nuremberg: Selbstverlag des Autors, 1831)
HARTMANN, HANS ALBRECHT, "Gottfried Benn: 'Morgue' und andere Gedichte", in *Große Werke der Literatur*, IV, ed. by Hans Vilmar Geppert (Tübingen and Basle: Francke, 1995), pp. 209-38
HAUSENSTEIN, WILHELM, *Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerei exotischer Völker* (Munich: Piper, 1922 [1921])
HEIDRICH, CHRISTIAN, *Die Konvertiten. Über religiöse und politische Bekehrungen* (Munich: Hanser, 2002)
HEINE, HEINRICH, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, ed. by Manfred Windfuhr, 16 vols. (Hamburg: Hoffmann & Campe, 1973-97)
– "Über Polen", *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, III, *Schriften 1822-1831*, ed. by Günter Häntzschel (Ullstein: Frankfurt am Main, 1981), pp.69-95

– *Werke und Briefe*, ed. by Hans Kaufmann, 10 vols. (Berlin/Weimar: Aufbau, 1972)
HERWIG, MALTE, *Bildungsbürger auf Abwegen: Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns* (Frankfurt am Main: Klostermann, 2004).
HERZFELD, MARIE, "Fin-de-siècle", in *Menschen und Bücher. Literarische Studien* (Vienna: Leopold/Weiß, 1893), pp. 161-72
HESSE, HERMANN, *Gesammelte Dichtungen*, III (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952)
HILLEBRAND, BRUNO, *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000)
HILLER, KURT, "Für Tendenz!", *Tribüne der Kunst und Zeit*, no. 16/17 (1920), 58-64
– "Geist werde Herr. Kundgebungen eines Aktivisten vor, in und nach dem Kriege", *Tribüne der Kunst und Zeit*, no. 16/17 (1920)
– "Vorbemerkung", *Tribüne der Kunst und Zeit*, no. 16/17 (1920), 11-14
HIRTH, FRIEDRICH, "George Sand und der charmante Gott", *Das Goldne Tor*, 1 (1946), no. 2, 115-28
HOCHE, ALFRED, *Handbuch der gerichtlichen Psychiatrie* (Berlin: Hirschwald, 1901)
HØEG, PETER, *Miss Smilla's Feeling for Snow*, trans. by F. David (London: Harvill, 1993)
HOFFMANN, C., *Was der afrikanische Großvater seinen Enkeln erzählt. Fabeln und Märchen aus Nord-Transvaal* (Berlin: Berliner evangelische Missionsgesellschaft, 1906)
HOFFMANN-CURTIUS, KATHRIN, "Frauenmord als künstlerisches Thema der Moderne", in *Serienmord: Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, ed. by Frank F. Roberts and Alexandra Thomas (Munich: Belleville, 2004) pp. 282-300
– *Im Blickfeld. John, der Frauenmörder von George Grosz,* Hamburger Kunsthalle (Stuttgart: Hatje, 1993)
– "'Wenn Blicke töten könnten' oder: der Künstler als Lustmörder", in *Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, ed. by Ines Lindner, Sigrid Schade et al. (Berlin: Reimer, 1989), pp. 369-93
HOFMANN, KLAUS, "Revolution and Redemption: Alfred Döblin's *November 1918*", *Modern Language Review*, 103 (2008), 471-89
HOFMANN, MICHAEL, "Avantgarde, kulturelle Differenz und europäischer Blick. Carl Einsteins Analyse der afrikanischen Kunst und Döblins Romanpoetik", in *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, ed. by Hartmut Eggert and Gabriele Prauß (Berne: Lang, 2003), S. 63-76
HOFMANNSTHAL, HUGO VON, *Aufzeichnungen*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, ed. by Herbert Steiner (Frankfurt am Main: Fischer, 1959)
– *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, ed. by Bernd Schoeller (Frankfurt am Main: Fischer, 1979)
HONOLD, ALEXANDER, "Erzählen", in *Benjamins Begriffe,* ed. by Michael Opitz and Erdmut Wizisla, I (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), pp. 363-97

– "Der Krieg und die Großstadt. *Berlin Alexanderplatz* und ein Trauma der Moderne", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, ed. by Hartmut Eggert and Gabriele Prauß (Berne: Lang, 2003), pp. 191-211

HOOCK, BIRGIT, *Modernität als Paradox. Der Begriff der "Moderne" und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933)* (Tübingen: Niemeyer, 1997)

HOPKIN, DAVID, "Identity in a Divided Province: The Folklorists of Lorraine, 1860-1960", *French Historical Studies*, 23 (2000), 639-82

HORST, KARL AUGUST, "Alfred Döblins lange Nacht", *Merkur*, 11 (1957), 886-90

HUGUET, LOUIS, "Alfred Döblin: éléments de biographie et bibliographie systématique" (doctoral thesis, University of Paris-Nanterre, 1968)

– "De l'histoire au mythe. Le roman d'Alfred Döblin *Wallenstein*", *Le texte et l'idée*, 6 (1991), 137-73

– "Ferdinand II et ses doubles dans le roman d'Alfred Döblin 'Wallenstein'", *Acta Germanica. Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes*, 17 (1984), 115-41

– *L'œuvre d'Alfred Doblin* [*sic*] *ou la dialectique de l'exode 1878-1918: essai de psychocritique structurelle* (Lille: Atelier Reproduction de Thèses, 1978)

– "Pour un centenaire (1878-1978). Chronologie Alfred Döblin", *Annales de l'Université d'Abidjan*, series D, vol. 11 (1978), 7-197

HUMPHREY, RICHARD, *The Historical Novel as Philosophy of History. Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin* (London: Institute of Germanic Studies, 1986)

HÜPPAUF, BERND, "The Historical Novel and a History of Mentalities: Alfred Döblin's *Wallenstein* as an Historical Novel", in *The Modern German Historical Novel: Paradigms, Problems, Perspectives*, ed. by David Roberts and Philip Thomson (New York: Berg, 1991), pp. 71-96

HUTCHINSON, BEN, "'Der Erzähler als Schutzengel': W. G. Sebald's Reading of Giorgio Bassani", *Gegenwarts Literatur. Ein germanistisches Jahrbuch*, 6 (2007), Schwerpunkt W. G. Sebald, 69-90

HWANG, HAE-IN, *Ostasiatische Anschauungen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Döblin und Hermann Kasack* (doctoral thesis, Bonn, 1979)

IGGERS, GEORG G., *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*, 2nd edn (Middletown: Wesleyan University Press, 1983)

Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. "Tatsachenphantasie": Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne, ed. by Sabina Becker and Robert Krause (Berne: Lang, 2008)

ISERMANN, THOMAS, *Der Text und das Unsagbare. Studien zu Religionssuche und Werkpoetik bei Alfred Döblin* (Idstein: Schulz-Kirchner, 1989)

JAEGER, FRIEDRICH, and JÖRN RÜSEN, *Geschichte des Historismus. Eine Einführung* (Munich: Beck, 1992)

JAMES, HENRY, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, ed. by R. P. Blackmur (New York: Scribner, 1962)

JOHNSTON, H[ENRY] H[AMILTON], *Der Kongo. Reise von seiner Mündung bis Bolobo nebst einer Schilderung der klimatischen, naturgeschichtlichen und ethnographischen Verhältnisse des westlichen Kongogebietes*, trans. by W. von Freeden (Leipzig: Brockhaus, 1884)

JOLL, JAMES, *Europe Since 1870: An International History* (Harmondsworth: Penguin, 1985)

JOOST, JÖRG-WILHELM, KLAUS-DETLEF MÜLLER, and MICHAEL VOGES, *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung* (Munich: Beck, 1985)

JUST, RENATE, "Stille Katastrophen", [Edited interview with W.G Sebald]. *Süddeutsche Zeitung* (*Magazin*), no. 40 (5 October 1990), pp. 27-29

KAEMMERLING, EKKEHARD, "Die filmische Schreibweise", in *Materialien zu Alfred Döblin: "Berlin Alexanderplatz"*, ed. by Matthias Prangel (Frankfurt am Main.: Suhrkamp, 1975), pp. 185-98

KAISER, JOACHIM, "Brecht im absurden Dickicht", *Süddeutsche Zeitung*, 31 January 1963

KANZ, CHRISTINE, "Emotionen und Geschlechterstereotype in Alfred Döblins Novelle *Die Ermordung einer Butterblume*", *in Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Bergamo 1999*, ed. by Torsten Hahn (Berne: Lang, 2002), pp. 31-54

KANZOG, KLAUS, "Alfred Döblin und die Anfänge des expressionistischen Prosastils. Zur Textkritik des 'Ritter Blaubart'", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 17 (1973), 63-83

KÄSER, RUDOLF, *Arzt, Tod und Text. Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur* (Munich: Fink, 1998)

KAULBACH, FRIEDRICH, "Leib, Körper", in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. by Joachim Ritterand et. al., 12 vols. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971-2004), V, cols. 173-85

KECK, ANNETTE, *"Avantgarde der Lust". Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früher Prosa* (Munich: Fink, 1998)

– "Die Metamorphosen Jacks, des Bauchaufschlitzers. Ein avantgardistischer Prospekt auf das neuzeitliche Verhältnis von Anatomie und Anthropophagie", in *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und und Kulturwissenschaften,* ed. by Annette Keck, Inka Kording et al., Literatur und Anthropologie, 2 (Tübingen: Narr, 1999), pp. 137-56

KELLER, OTTO, *Döblins Montageroman als Epos der Moderne* (Munich: Fink, 1980)

KHEVENHILLER, FRANTZ CHRISTOPH, *Annales Ferdinandei*, 2nd edn, 12 vols. (Leipzig: Weidmann, 1721-26)

KIEFER, KLAUS H., *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde* (Tübingen: Niemeyer, 1994)

KIESEL, HELMUTH, "Döblin's *November 1918*", in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. by Roland Dollinger, Wulf Koepke and Heidi Thomann Tewarson (Rochester, NY: Camden House, 2004), pp. 215-232

– *Geschichte der literarischen Moderne* (Munich: Beck, 2004)

– *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins* (Tübingen: Niemeyer, 1986)

– "Noch einmal 'Benjamins Erzähler': Nicht Nicolai Lesskov, sondern Alfred Döblin!", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, ed. by Hartmut Eggert and Gabriele Prauß, (Berne: Lang, 2003), pp. 155-65

KILBOURN, R. J. A., "Kafka, Nabokov … Sebald: Intertextuality and Narratives of Redemption in *Vertigo* and *The Emigrants*", in *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, ed. by Scott Denham and Mark McCulloh, (Berlin: de Gruyter, 2006), pp. 33-63

KIM, TSCHONG DAE, *Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens* (doctoral thesis, Heidelberg, 1969)

Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837), ed. by Heinz Rölleke (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1999)

KITTSTEIN, ULRICH, *"Mit Geschichte will man etwas". Historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918-1945)* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006)

KLEIN-ARENDT, REINHARD, "Liongo-Fumo: Eine ostafrikanische Sagengestalt aus der Sicht der Swahili und Pokomo", *Afrikanistische Arbeitspapiere* 8 (1986), 57-86

KLEINSCHMIDT, ERICH, "Alfred Döblin als politischer Schriftsteller", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 26 (1982), 401-27

– "Alfred Döblin und Gottfried Benn. Mit einer Edition einer Rede Döblins auf Benn 1932", *DVjs*, 62 (1988), 131-47

– "Döblin-Studien I. Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei Alfred Döblin", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 26 (1982), 383-401

KLEIST, HEINRICH VON, *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, ed. by Klaus Müller-Salget (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990)

KLOTZ, VOLKER, *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne* (Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987)

– "Nachwort", in Alfred Döblin, *Berge Meere und Giganten* (Olten and Freiburg i.Br.: Walter, 1977), pp. 515-39

KNUTTIG, BEAT, *Die Nietzsche-Aufsätze des jungen Alfred Döblin. Eine Auseinandersetzung über die Grundlagen von Erkenntnis und Ethik* (Berne: Lang, 1995)

KOBEL, ERWIN, *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch* (Berlin: de Gruyter, 1985)

– "'Bald im luft, bald im keller, nie auf der erden.' Kaiser Ferdinand der Andere in Döblins 'Wallenstein'", *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2001), 237-62

KOCH, PETER, and WULF OESTERREICHER, "Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte", *Romanistisches Jahrbuch*, 36 (1985), 15-43

KOCHER, URSULA, "Totaler Krieg. Zu Alfred Döblins Roman 'Wallenstein'", in *Geschlossene Formen*, ed. by Ralph Kray and Kai Luehrs-Kaiser (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), pp. 61-76

KOEPKE, WULF, "Abschied vom Mythos Berlin in 'November 1918'", in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Marbach a.N. 1984, Berlin 1985*, ed. by Werner Stauffacher, (Berne: Lang, 1988), pp. 247-55

– *The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels* (Rochester and Woodbridge: Camden House, 2003)

KOHL, JOHANN GEORG, *Reisen im Innern von Russland und Polen*, 3 vols. (Dresden/Leipzig: Arnoldische Verlags Buchhandlung, 1841)

KÖHLER, ANDREA, "Katastrophe mit Zuschauer: Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W. G. Sebald", *Neue Zürcher Zeitung,* no. 272, 22 November 1997

KOKOSCHKA, OSKAR, "Mörder, Hoffnung der Frauen", in *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*, ed. by Horst Denkler, Reclams Universal-Bibliothek, 8562 (Stuttgart: Reclam, 1996), pp. 47-53

KOMFORT-HEIN, SUSANNE, "'… es scheint, das Und zwischen den Dingen ist rebellisch geworden'. Denkfiguren der Krise und der Diskurs des Eigentlichen in der expressionistischen Revolte zwischen Kunst und Leben", *DVjs,* 73 (1999), 501-28

KOOPMANN, HELMUT, "Atemlose Langsamkeit", in *Romane von gestern – heute gelesen*, vol. 1, ed. by M. Reich-Ranicki (Frankfurt am Main: Fischer, 1989), pp. 225-30

KRAFFT-EBING, RICHARD VON, *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie* (Stuttgart: Ferdinand Enke, 1886)

KRAUS, KARL, "Heine und die Folgen", in *Untergang der Welt durch schwarze Magie* (Munich: Kösel, 1960), pp. 188-213

KREUTZER, LEO, *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933* (Stuttgart: Kohlhammer, 1970)

KUHLMANN, ANNE, *Revolution als 'Geschichte': Alfred Döblins "November 1918". Eine programmatische Lektüre des historischen Romans* (Tübingen: Niemeyer, 1997)

KÜMMERLING-MEIBAUER, BETTINA, *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*, Kölner Germanistische Studien, 32 (Weimar and Vienna: Böhlau, 1991)

KURZKE, HERMANN, *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung* (Munich: Beck, 1985)

KUTTNIG, BEAT, *Die Nietzsche-Aufsätze des jungen Alfred Döblin. Eine Auseinandersetzung über die Grundlagen von Erkenntnis und Ethik* (Berne: Lang, 1993)

KYORA, SABINE, "'Ich kannte die Deutschen': Alfred Döblins Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Holocaust", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium, Strasbourg 2003,* ed. by Christine Maillard and Monique Mombert (Berne: Lang, 2006), pp. 187-97

LÄMMERT, EBERHARD, "Dreimal Wallenstein. Differenzen der Sinngebung zwischen Historiographie und Roman", in *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, ed. by Klaus E. Müller and Jörn Rüsen (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997), pp. 568-87

LAMPERT, LAURENCE, *Nietzsche's Teaching* (New Haven: Yale University Press, 1986)

LEFEBVRE, HENRI, *The Production of Space*, trans. by Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991)

LEITER, BRIAN, *Nietzsche on Morality* (London: Routledge, 2002)

LESSING, THEODOR, *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen*, ed. by Rainer Marwedel (Munich: dtv, 1995)

LETHEN, HELMUT, *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit* (Berlin: Rowohlt, 2006)

LIBESKIND, DANIEL, "Berlin Alexanderplatz: Ideologies of Design and Planning and the Fate of Public Space", *Journal of the International Institute* (Ann Arbor, MI: University of Michigan), 3, no. 1 (1995), <http://hdl.handle.net/2027/spo.4750978.0003.101> [accessed 8 April 2008]

– "trauma/void", in *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, ed. by Elisabeth Bronfen et al. (Cologne: Böhlau, 1999), pp. 3-26

LICHTENSTEIN, ALFRED, *Dichtungen*, ed. by Klaus Kanzog and Hartmut Vollmer (Zurich: Arche, 1989)

LINDNER, MARTIN, "Der Mythos 'Lustmord'. Serienmörder in der deutschen Literatur, dem Film und der bildenden Kunst zwischen 1892 und 1932", in *Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*, ed. by Joachim Linder and Claus-Michael Ort, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 70 (Tübingen: Niemeyer, 1999), pp. 273-305

LINKS, ROLAND, *Alfred Döblin* (Munich: Beck, 1981)

LION, FERDINAND, "Bemerkungen über Alfred Döblin", *Die Neue Rundschau*, 33 (1922), 1002-13

– "Das Werk Alfred Döblins. Zum fünfzigsten Geburtstag des Dichters am 10. August 1928", *Neue Rundschau* 39 (1928), II, 161-73

– "Fragment über Heine", in *Das Goldene Tor*, 1 (1946), no. 2, 107-14

LOERKE, OSKAR, "Das bisherige Werk Alfred Döblins", in *Alfred Döblin. Im Buch – Zu Haus – Auf der Straße*, vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke (Berlin: Fischer, 1928), pp. 127-200

LOMBROSO, CESARE, *Der Verbrecher* (*Homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, trans. by M. O. Fraenkel, 3 vols. (Hamburg: Verlagsanstalt, 1887-1898)

– and G. Ferrero, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale* (Turin/Rome, 1893)

LONG, JONATHAN J., "Disziplin und Geständnis", in *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, ed. by Michael Niehaus and Claudia Öhlschläger, Philologische Studien und Quellen, 196 (Berlin: Schmidt, 2006), pp. 219-39

LORF, IRA, "'Hier war echter Urwald'. Zur Verarbeitung ethnographischen Wissens in einem 'nicht-exotistischen' Text Alfred Döblins", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Paris 1993*, ed. by Michel Grunewald (Berne: Lang, 1995), pp. 113-25

– *Maskenspiele: Wissen und kulturelle Muster in Alfred Döblins Romanen "Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine" und "Die drei Sprünge des Wang-lun"* (Bielefeld: Aisthesis, 1999)

LUO, WEI, *"Fahrten bei geschlossener Tür". Alfred Döblins Beschäftigung mit China und dem Konfuzianismus* (Frankfurt am Main: Lang, 2004)

LUO, ZHONGHUA, *Alfred Döblins "Die drei Sprünge des Wang-lun", ein chinesischer Roman?* (Frankfurt am Main: Lang, 1991)

Lustmord – Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900, ed. by Susanne Komfort-Hein and Susanne Scholz (Königstein Ts.: Helmer, 2007)

MA, JIA, *Döblin und China: Untersuchung zu Döblins Rezeption des chinesischen Denkens und seiner literarischen Darstellung Chinas in "Drei Sprünge des Wang-lun"* (Frankfurt am Main: Lang, 1993)

MACDIARMID, HUGH, *Complete Poems 1920-1976*, ed. by Michael Grieve and W. R. Aitken, 2 vols. (London: Martin Brian & O'Keeffe, 1978)

MADER, HELMUT, *Sozialismus- und Revolutionsthematik im Werk Alfred Döblins, mit einer Interpretation seines Romans "November 1918"* (PhD dissertation, Mainz, 1977)

MAETERLINCK, MAURICE, "Blaubart und Ariane oder Die vergebliche Befreiung", in *Zwei Singspiele* (Jena, Leipzig: Eugen Diederichs 1904), pp. 5-39

MAIER, ANJA K., "'Der panische Halsknick': Organisches und Anorganisches in W. G. Sebalds Prosa", in *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, ed. by Michael Niehaus and Claudia Öhlschläger, Philologische Studien und Quellen H. 196 (Berlin: Schmidt, 2006), pp. 111-26

MAILER, NORMAN, *The Castle in the Forest* (London: Little, Brown, 2007)

MAILLARD, CHRISTINE, "Critique de la science et théorie de la connaissance dans les 'écrits philosophiques' d'Alfred Döblin: *Das Ich über der Natur* (1927) und *Unser Dasein* (1933)", in *Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935. Literatur und Erkenntnistheorie 1890-1935*, études réunies par Christine Maillard (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2004), pp. 125-40

– "'Da stieg Manas, ein leiblicher Mensch, über Klippen und das Totenfeld'. Alfred Döblins Indienrezeption – Mythopoiese und Subjekttheorie im Epos *Manas* (1927)", in *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*, Festschrift für Hans-Jörg Knobloch, ed. by Helmut Koopmann and Manfred Misch (Paderborn: Mentis, 2002), pp. 151-77

MANN, GOLO, "Schiller als Historiker", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 4 (1960), 98-109

MANN, THOMAS, *Gesammelte Werke*, 13 vols. (Frankfurt am Main: Fischer, 1974)

MANNIGEL, HOLGER, *Wallenstein in Weimar, Wien und Berlin. Das Urteil über Albrecht von Wallenstein in der deutschen Historiographie von Friedrich von Schiller bis Leopold von Ranke* (Husum: Matthiesen, 2003)

MARCUSE, LUDWIG, "Geschichte des Heine-Denkmals in Deutschland", *Das Goldne Tor*, 1 (1946), no. 2, 129-35

– *Heinrich Heine. Ein Leben zwischen gestern und morgen* (Berlin: Rowohlt, 1932)

Materialien zu Alfred Döblin, "Berlin Alexanderplatz", ed. by Matthias Prangel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975)

Materialien zu Brechts "Der gute Mensch von Sezuan", ed. by Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972)

Materialien zu Brechts "Der kaukasische Kreidekreis", ed. by Werner Hecht, 4th edn (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974)

MAUTHNER, FRITZ, *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*, 4 vols. (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1920-1923)

– "Fin de siècle und kein Ende", *Das Magazin für Literatur*, 60 (1891), Nr. 1, 13-15

MAYER, DIETER, *Alfred Döblins Wallenstein. Zur Geschichtsauffassung und zur Struktur* (Munich: Fink, 1972)

MELVILLE, HERMAN, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, The Library of America (New York: Viking, 1983)

MERGENTHALER, VOLKER, *Völkerschau – Kannibalismus – Fremdenlegion. Zur Ästhetik der Transgression (1897-1936)* (Tübingen: Niemeyer, 2005)

METZLER, JAN CHRISTIAN, *De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt* (Bielefeld: Aisthesis, 2003)

MEYER, JOCHEN, "Nach siebzig Jahren", in *Alfred Döblin: Im Buch – Zu Haus – Auf der Straße. Vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke,* ed. by Jochen Meyer, Marbacher Bibliothek 2 (Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1998), pp. 201-11

MICHELS, ROBERT, *Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie. Untersuchungen über die oligarchischen Tendenzen des Gruppenlebens* (Leipzig: Klinkhardt, 1911)

MIDGLEY, DAVID, "Döblin in Hollywood", in *Refuge and Reality: Feuchtwanger and the European Emigrés in California*, ed. by Pól O'Dochartaigh and Alexander Stephan (Amsterdam & New York: Rodopi, 2005), pp. 57-69

– "The Dynamics of Consciousness: Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*", in *The German Novel in the Twentieth Century. Beyond Realism*, ed. by David Midgley (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993), pp. 95-109

– *Writing Weimar: Critical Realism in German Literature, 1918-1933* (Oxford: Oxford University Press, 2000)

MINDEN, MICHAEL, *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)

MÖBIUS, PAUL JULIUS, "Psychiatrie und Literaturgeschichte", in Möbius, *Stachyologie. Weitere vermischte Aufsätze* (Leipzig: Johan Ambrosius Barth, 1901), pp. 51-56

Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930, ed. by Malcom Bradbury and James McFarlane (Harmondsworth: Penguin, 1976)

MOELLER, HANS BERNHARD, "George Froeschel", in *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, I/1: *Kalifornien*, ed. by John M. Spalek and Joseph Strelka (Berne: Francke, 1976), pp. 720-30

MORETTI, FRANCO, *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*, trans. by Quintin Hoare (London and New York: Verso, 1996)

MORGAN, PETER, "Living among the English", [Edited interview with W. G. Sebald of 10 July 1998], *Planet: The Welsh Internationalist,* no. 158 (April/May 2003), pp. 13-18

MÜLLER, HARRO, "'Die Welt hat einen Hauch von Verwesung'. Anmerkungen zu Döblins historischem Roman 'Wallenstein'", *Merkur*, 39 (1985), 405-13

MÜLLER, KLAUS-DETLEF, "Im Dickicht der Städte", in *Brecht Handbuch in fünf Bänden*, ed. by Jan Knopf, I: *Stücke* (Stuttgart: Metzler, 2001), pp. 113-28

MÜLLER-SALGET, KLAUS, *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung* (Bonn: Bouvier, 1972; second edn 1988)

– "Döblin and Judaism", in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, ed. by Roland Dollinger, Wulf Koepke and Heidi Thomann Tewarson (Rochester, NY: Camden House, 2004), pp. 234-46

– "Neuere Tendenzen in der Döblin-Forschung", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 103 (1984), 263-77

MURR, CHRISTOPH GOTTLIEB VON, "Beyträge zur Geschichte des berühmten kaiserlichen Generalissimus Albrechts, Herzogs von Friedland", in *Die Hauptquellen zu Schillers Wallenstein*, ed. by Albert Leitzmann (Halle a.S.: Niemeyer, 1915), pp. 73-114

MUSCHG, WALTER, "Alfred Döblins letzter Roman", *Texte und Zeichen*, 3 (1957), 309-15

– "Nachwort", in Alfred Döblin, *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen,* 10th edn (Munich: dtv, 1998), pp. 205-16

– "Nachwort des Herausgebers", in Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-lun* (Olten: Walter, 1960), pp. 481-502

MUSIL, ROBERT, *Gesammelte Werke*, ed. by Adolf Frisé, 2 vols. (Reinbek: Rowohlt, 1978)

– *Gesammelte Werke*, ed. by Adolf Frisé, 9 vols. (Reinbek: Rowohlt, 1978)

MUTSCHLER, FRIEDRICH, *Alfred Döblin – Autonomie und Bindung* (Frankfurt am Main: Lang, 1993)

NACHTIGAL, GUSTAV, *Sahârâ und Sûdân. Ergebnisse sechsjähriger Reisen in Afrika*, 3 vols. (I, Berlin: Waidmann, 1879; II, Berlin: Waidmann, 1881; III, ed. by E. Groddeck, Leipzig: Brockhaus, 1889)

NEUBAUER-PETZOLDT, RUTH, "Grenzgänge der Liebe. *Undine geht*", in *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, ed. by Mathias Mayer, Reclam Universalbibliothek, 17517 (Stuttgart: Reclam, 2002), pp. 156-75

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, ed. by Giorgio Colli and Mazzino Montinari, 15 vols. (Munich: dtv, 1999)

– *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, ed. by Giorgio Colli, Mazzino Montinari and others, 9 sections (Berlin & New York: de Gruyter, 1967-2006)

NIPPERDEY, THOMAS, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, 2nd edn, 2 vols. (Munich: Beck, 1991)

ÖHLSCHLÄGER, CLAUDIA, "Medialität und Poetik des *trompe-l'œil*. W. G. Sebald und Jan Peter Tripp", *Gegenwarts Literatur. Ein germanistisches Jahrbuch*, 6 (2007), Schwerpunkt W. G. Sebald, 21-43

Ordnung. Eine unendliche Geschichte, Marbacher Kataloge, 61 (Marbach: Deutsches Literaturarchiv, 2007)

OWEN, WILFRED, *Selected Poetry and Prose*, ed. by Jennifer Breen (London: Routledge, 1988)

PESCH, LUDWIG, "Der langen Nacht ein Ende?", *Frankfurter Hefte*, 13 (1958), 804-08

PETZOLDT, RUTH, "Blaubart – Vom Motivkomplex zur Daseinsmetapher", in *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000*, vol. 9, sub-section 17c, ed. by Peter Wiesinger, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongreßberichte 61 (Frankfurt am Main: Lang, 2003), pp. 309-16

PINTHUS, KURT, "Über Kritik", *Die Aktion*, 7 [1917], cols. 264-66

PRALLE, UWE, "Mit einem kleinen Sandspaten Abschied von Deutschland nehmen", [Interview with W. G. Sebald of August 2001], *Süddeutsche Zeitung*, no. 295, 22/23 December 2001, p. 16

PRANGEL, MATTHIAS, *Alfred Döblin*, Sammlung Metzler, 105, 2nd edition (Stuttgart: Metzler, 1987)

– "Alfred Döblins Überlegungen zum Roman als Beispiel einer Romanpoetologie des Modernismus", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003*, ed. by Christine Maillard and Monique Mombert (Berne: Lang, 2006), pp. 11-29

PRAUSS, GABRIELE, "Oralität und Literalität. Formen der Rede als rationalismuskritische Diskurselemente in Alfred Döblins Roman *Die Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor den Fall*", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Bergamo 1999*, ed. by Torsten Hahn (Berne: Lang, 2002), pp. 209-25

PREISS, MARTIN, "Gottfried Benns Rönne-Novellen", in *Expressionistische Prosa*, ed. by Walter Fähnders (Bielefeld: Aisthesis, 2001), pp. 93-113

PROPP, VLADIMIR, *Morphologie des Märchens* (Munich: Hanser, 1972)

QUACK, JOSEF, *Geschichtsroman und Geschichtskritik. Zu Alfred Döblins "Wallenstein"* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004)

RASCH, WOLFDIETRICH, "Döblins *Wallenstein* und die Geschichte", in *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze* (Stuttgart: Metzler, 1967), pp. 228-43

RATZEL, FRIEDRICH, *Völkerkunde*, 3 vols. (Leipzig/Vienna: Bibliographisches Institut, 1885-1890)

REID, JAMES H., "*Berlin Alexanderplatz* – A Political Novel", *German Life and Letters*, 21 (1967-1968), 214-23

REIF, WOLFGANG, *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts* (Munich: Metzler, 1975)

REUCHLEIN, GEORG, "'Man lerne von der Psychiatrie'. Literatur, Psychologie und Psychopathologie in Alfred Döblins 'Berliner Programm' und 'Die Ermordung einer Butterblume'", *Internationales Jahrbuch für Germanistik*, 1991, 10-68

RIBBAT, ERNST, "Alfred Döblin – Heine redivivus. Über das Verhältnis von Aktualität und Literatur", in *Internationales Alfred Döblin Kolloquium Leiden 1995*, ed. by Ira Lorf and Gabriele Sander (Leipzig: Lang, 1997), 9-16

– "Menschlicher, kantiger, zottiger – Karl Kraus und Linke Poot", in *Internationales Alfred Döblin Kolloquium Berlin 2001*, ed. by Hartmut Eggert and Gabriele Prauß (Berne: Lang, 2003)

– "'Tatsachenphantasie'. Über einige Mischtexte Alfred Döblins", in *Internationale Alfred Döblin Kolloquien Münster 1989, Marbach a. N. 1991*, ed. by Werner Stauffacher (Berne: Lang, 1993), pp. 84-101

– *Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins* (Münster: Aschendorff, 1970)

RIEDEL, WOLFGANG, *'Homo Natura'. Literarische Anthropologie um 1900* (Berlin: de Gruyter, 1996)

RILEY, ANTHONY W., "Alfred Döblins Todestag. Eine Richtigstellung", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 14 (1970), 658-61

– "Jaufré Rudel und die Prinzessin von Tripoli. Zur Entstehung einer Erzählung und zur Metamorphose der Legende in Alfred Doblins Hamlet-Roman", in *Festschrift für Friedrich Beißner*, ed. by Ulrich Gaier and Volker Werner (Bebenhausen: Rotsch, 1974), pp. 341-58
– "Zum umstrittenen Schluß von Alfred Doblins *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft*, 13 (1972), 331-51
ROBERTSON, RITCHIE, "Faith and Fossils: Annette von Droste-Hülshoff's Poem 'Die Mergelgrube'", in *Das schwierige 19. Jahrhundert: Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998,* ed. by Jürgen Barkhoff, Gilbert J. Carr and Roger Paulin (Tübingen: Niemeyer, 2000), pp. 345-54
– "Modernism and the Self 1890-1924" in *Philosophy and German Literature 1700-1990*, ed. by Nicholas Saul (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 150-196
RÖHRICH, LUTZ, "Märchen-Mythos-Sage", in *Antiker Mythos in unseren Märchen*, ed. by Wolfdietrich Siegmund, Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, 6 (Kassel: Röth, 1984), pp. 11-35
ROTH, JOSEPH, *Werke*, II, *Das journalistische Werk 1924-1929*, ed. by Klaus Westermann (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1990)
ROTHE, WOLFGANG, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte der Literatur* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1977)
SAMUEL, RICHARD, and R. HINTON THOMAS, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre* (Cambridge: W. Heffer and Sons, 1938)
SANDER, GABRIELE, *Alfred Döblin* (Stuttgart: Reclam, 2001)
– "Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten* – aus der Handschrift gelesen", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 45 (2001), 39-69
– *"An die Grenzen des Wirklichen und Möglichen …": Studien zu Alfred Döblins Roman "Berge Meere und Giganten"* (Frankfurt am Main: Lang, 1988)
– "Im 'unordentlichen verwirrenden Netz' der Erinnerungen: Alfred Döblins *Erster Rückblick* und Wolfgang Koeppens *Jugend* im Vergleich", in *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, ed. by Walter Erhart, Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, 1 (Munich: Iudicium, 2005), pp. 35-50
SANDERSON, MICHAEL, *The History of the University of East Anglia Norwich* (London and New York: Hambledon and London, 2002)
SANNA, SIMONETTA, *Selbststerben und Ganzwerdung. Alfred Döblins große Romane* (Berne: Lang, 2003)
SCHÄFFNER, WOLFGANG, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin* (Munich: Fink, 1995)
SCHERPE, KLAUS R., "'Ein Kolossalgemälde für Kurzsichtige'. Das Andere der Geschichte in Alfred Döblins 'Wallenstein'", in *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, ed. by Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich and Klaus R. Scherpe (Stuttgart: Metzler, 1990), pp. 226-41
– "Krieg, Gewalt und Science Fiction. Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*", in *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen* (Tübingen: Francke, 2002), pp. 99-127

SCHIEDER, THEODOR, "Schiller als Historiker", *Historische Zeitschrift*, 190 (1960), 31-54

SCHILLER, FRIEDRICH, *"The Robbers" and "Wallenstein"*, trans. by F. J. Lamport (London: Penguin, 1979)

– *Sämtliche Werke*, ed. by Gerhard Fricke and Herbert G. Göpfert, 5 vols. (Munich: Hanser, 1959)

– *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, ed. by Otto Dann and others (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988-2004)

SCHIVELBUSCH, WOLFGANG, *The Culture of Defeat: On National Trauma, Mourning and Recovery*, trans. by Jefferson Chase (London: Granta, 2003)

SCHNÄDELBACH, HERBERT, *Philosophy in Germany 1831-1933* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984)

SCHNEIDER, MANFRED, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert* (Munich, Vienna: Hanser, 1986)

SCHNITZLER, ARTHUR, *Medizinische Schriften*, ed. by Horst Thomé (Frankfurt am Main: Fischer, 1991)

SCHÖNE, ALBRECHT, "Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz", in *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, ed. by Benno von Wiese (Düsseldorf: Bagel, 1963), pp. 291-325

SCHONLAU, ANJA, "Das (Groß-)Hirn in der Krise. Zu Hofmannsthals 'Chandos-Brief' und Benns früher Prosa 'Unter der Großhirnrinde'", *Scientia Poetica*, 5 (2005), 51-64

SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Werke in fünf Bänden*, ed. by Ludger Lütkehaus (Zurich: Haffmanns Verlag, 1991)

SCHRÖTER, KLAUS, *Alfred Döblin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek: Rowohlt, 1978)

SCHULTZ, JOACHIM, *Wild, irre & rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940* (Gießen: Anabas, 1995)

SCHUSTER, INGRID, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925* (Berne: Francke, 1977)

SCHWEINFURTH, GEORG, *Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im zentralen Äquatorial-Afrika während der Jahre 1868-1871. Ein Beitrag zur Entdeckungsgeschichte von Afrika* (Leipzig: Brockhaus, 1874)

SEBALD, WINFRIED GEORG, "Alfred Döblin oder die politische Unzuverlässigkeit des bürgerlichen Literaten", in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien 1980-83*, ed. by Werner Stauffacher (Berne: Lang, 1986), pp. 133-39

– "Ambros Adelwarth", in *Die Ausgewanderten* (Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1992), pp. 95-215

– *Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära* (Stuttgart: Kohlhammer, 1969)

– "Carl Sternheim und sein Werk im Verhältnis zur Ideologie der spätbürgerlichen Zeit" (unpublished M.A. dissertation, University of Manchester, 1968)

– "Characters, plot, dialogue? That's not really my style …" [Interview with Robert McCrum], *The Observer* (The Review), 7 June 1998

– "'Ein Ding, das nicht seinesgleichen hatte': Utopie und Paradies: Phantasie über ein Thema von Döblin", *Frankfurter Rundschau,* no. 222, 25 September 1971, Feuilleton
– "Die hölzernen Engel von East Anglia: Eine individuelle Bummeltour durch Norfolk und Suffolk", *Die Zeit* (Reise), no. 31, 26 July 1974
– interview with Michaël Zeeman, 12 July 1998, reprinted in *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, ed. by Scott Denham and Mark McCulloh, (Berlin: de Gruyter, 2006), pp. 21-29
– "Kafka im Kino", *Zeit im Bild: Frankfurter Rundschau am Wochenende*, no. 15, 18 January 1997
– *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch* (Munich: Hanser, 1999)
– "Die Mädchen aus der Feenwelt – Bemerkungen zu Liebe und Prostitution mit Bezügen zu Raimund, Schnitzler und Horváth", *Neophilologus*, 67 (1983), 109-17
– *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins* (Stuttgart: Klett, 1980)
– *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* (Nördlingen: Greno, 1988)
– "Preussische Perversionen. Anmerkungen zum Thema Literatur und Gewalt, ausgehend vom Frühwerk Alfred Döblins", in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien 1980-83*, ed. by Werner Stauffacher (Berne: Lang, 1986), pp. 231-38
– review of Gerhard Kurz, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, *Literatur und Kritik*, 17, no. 161/162 (February/March 1982), 98-100
– "The Revival of Myth: A Study of Alfred Döblin's Novels" (unpublished Ph.D. dissertation, University of East Anglia, 1973)
– "Schock und Ästhetik: Zu den Romanen Döblins", *Orbis Litterarum*, 30 (1975), 241-50
– *Schwindel. Gefühle* (Frankfurt am Main: Eichborn, 1990)
– "Zum Thema Messianismus im Werk Döblins", *Neophilologus*, 59 (1975), 421-34
– "Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Kasack, Nossack und Kluge", *Orbis Litterarum*, 37, (1982), 345-66
SELBMANN, ROLF, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Dichters von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994)
SEUME, JOHANN GOTTFRIED, *Einige Nachrichten über die Vorfälle in Polen im Jahre 1794* (Leipzig, 1796)
– *Mein Sommer 1805* (Leipzig: Steinacker, 1815)
SHEPPARD, RICHARD, "Dexter – Sinister: Some Observations on Decrypting the Mors Code in the Work of W. G. Sebald", *Journal of European Studies*, 35, no. 4 (December 2005), 417-63
– "Georg Lukács, Wilhelm Worringer and German Expressionism", *Journal of European Studies*, 25, no. 3 (September 1995), 241-82
– "The Sternheim Years: W. G. Sebald's *Lehrjahre* and *Theatralische Sendung* 1963-1970", in *Saturn's Moons: A W. G. Sebald Handbook*, ed. by Jo Catling and Richard Hibbitt (Oxford: Legenda, 2009/2010, forthcoming)
SIEBENPFEIFFER, HANIA, *"Böse Lust". Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*, Literatur – Kultur – Geschlecht, ed. by Inge Stephan u. Sigrid Weigel, Große Reihe, vol. 38 (Cologne: Böhlau, 2005)

SIEBURG, FRIEDRICH, *Polen. Legende und Wirklichkeit* (Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1934

SIMON, ULRICH, "Der Provokateur als Literaturhistoriker. Anmerkungen zu Literaturbegriff und Argumentationsverfahren in W. G. Sebalds essayistische Schriften", in *Sebald. Lektüren*, ed. by Marcel Atze and Franz Loquai (Eggingen: Edition Isele, 2005), pp. 78-104

SIMONS, OLIVER, "Schwarze Dichtung erobert Europa. 1916: Carl Einsteins *Afrikanische Legenden*", in *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, ed. by Alexander Honold and Klaus R. Scherpe (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004), pp. 481-87

– "Topographie und Archäologie des Erzählens – Döblins *Amazonas*-Roman" in *Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, ed. by Walter Erhart, Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, 1 (Munich: Iudicium, 2005), pp. 158-77

SOKEL, WALTER H., "Brechts gespaltene Charaktere und ihr Verhältnis zur Tragik", in *Tragik und Tragödie*, ed. by Volkmar Sander (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971), pp. 381-96

SONINO, CLAUDIA, "Eine andere Rationalität: Döblins Begegnung mit den Ostjuden", in *Internationales Alfred Döblin Kolloquium Bergamo 1999*, ed. by Torsten Hahn (Berne: Lang, 2002), pp. 141-56

SONTAG, SUSAN, *Krankheit als Metapher*, trans. by Karin Kersten and Caroline Neubaur (Frankfurt am Main: Fischer, 1992)

SPEITKAMP, WINFRIED, *Deutsche Kolonialgeschichte* (Stuttgart: Reclam, 2005)

SPENGLER, OSWALD, *Der Untergang des Abendlandes: Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte* (Munich: dtv, 1972)

SPÖRL, UWE, *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende* (Paderborn: Schöningh, 1997)

SRBIK, HEINRICH RITTER VON, *Geist und Geschichte vom deutschen Humanismus bis zur Gegenwart*, 2 vols. (Salzburg: Müller, 1950-51)

STAUFFACHER, WERNER, "*Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*", in *Interpretationen zu Alfred Döblin*, ed. by Ingrid Schuster (Stuttgart, Klett, 1980), pp. 177-86

STEGEMANN, HELGA, *Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit. Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen* (Berne: Lang, 1978)

STEINBERG, S. H., *The 'Thirty Years War' and the Conflict for European Hegemony 1600-1660* (London: Arnold, 1966)

STEINMANN, HOLGER, "Zitatruinen unterm Handeln: W. G. Sebalds Ansichten von der Nachtseite der Philologie", in *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, ed. by Michael Niehaus and Claudia Öhlschläger, Philologische Studien und Quellen H. 196 (Berlin: Schmidt, 2006), pp. 145-56

STEINMETZ, HORST, "Hamlet oder die lange Nacht der Intertextualität", in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1993*, ed. by Gabriele Sander (Berne: Lang, 1997)

STERN, DAVID, *Parables in Midrash. Narrative and Exegesis in Rabbinic Literature* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991)

STERNBERGER, DOLF, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Schriften, XII (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996)

STRONG, TRACY B., *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transformation* (Berkeley: University of California Press, 1988)

SWALES, MARTIN, *Mann: Der Zauberberg* (London: Grant & Cutler, 2000)

SZCZEPANIAK, MONIKA, *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*, Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte Große Reihe, 37 (Cologne: Böhlau, 2005)

TAINE, HYPPOLITE ADOLPHE, *History of English Literature*, trans. by Henry van Laun, revised edition, 2 vols. (New York: Colonial Press, 1900)

TAN, YUAN, *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht* (Göttingen: Cuvillier, 2007)

TATAR, MARIA, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany* (Princeton: Princeton University Press, 1995)

TATCHELL, SCOTT, "'Volkstribun oder Bürokrat?' The Representation of the Social Democratic Politician in German Literature" (doctoral thesis, University of Reading, 2004)

TATLOW, ANTONY, *The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan* (Berne: Lang, 1977)

THEWELEIT, KLAUS, *Männerphantasien*, 2 vols. (Basle: Stroemfeld/Roter Stern, 1977-1978)

THOMALLA, ARIANE, *Die Femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende* (Düsseldorf: Bertelsmann, 1972)

THOMSEN, FRANK, HANS-HARALD MÜLLER, and TOM KINDT, *Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006)

TISCHLEDER, BÄRBEL, "Body Trouble: Judith Butler und die entkörperlichten Prämissen gegenwärtiger Körpertheorie", in *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, ed. by Gabriele Genge (Tübingen & Basle: Francke, 2000), pp. 126-39

TZARA, TRISTAN, "Dada-Manifest", in *DADA. Eine literarische Dokumentation,* ed. by Richard Huelsenbeck (Reinbek: Rowohlt, 1984), pp. 51-58

UKLANSKI, CARL THEODOR VON, *Briefe über Polen, Österreich, Sachsen, Bayern, Italien, Etrurien, den Kirchenstaat und Neapel an die Comtesse Constance de S.* (Nuremberg: Campe, 1808)

VIETTA, SILVIO, and HANS GEORG KEMPER, *Expressionismus*, 5th edn (Munich: Fink, 1994)

VOGEL, MATTHIAS, *"Melusine … das lässt aber tief blicken". Studien zur Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts*, Europäische Hochschulschriften, series 28, 101 (Berne: Lang, 1989)

WAIDSON, H. M., *The Modern German Novel 1945-1965*, 2nd edn (London: Oxford University Press, 1971

– "The *Novelle* in the Twentieth Century", in E. K. Bennett, *A History of the German 'Novelle'*, revised and continued by H. M. Waidson (Cambridge: Cambridge University Press, 1960), pp. 247-300

– "Prose Fiction. Some Outstanding German Novels", in *Twentieth Century German Literature*, ed. by August Closs (London: The Cresset Press, 1969), pp. 104-63
WALTER, HANS-ALBERT, "Zwischen Marx und Mystik. Alfred Döblin: 'Wallenstein'", *Frankfurter Hefte*, 21, no. 6 (1966), 430-32
WEBBER, ANDREW J., *Berlin in the Twentieth Century: A Cultural Topography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008)
WEDEKIND, FRANK, *Lulu. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie.* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999)
– *Werke. Darmstädter Ausgabe*, ed. by Elke Austermühl, Rolf Kieser and Hartmut Vinçon, 8 vols. (Darmstadt: Häusser, 1994-)
WEIHE, RICHARD, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* (Munich: Fink, 2004)
WEININGER, OTTO, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (Vienna/Leipzig: W. Braumüller, 1923)
WEISSENBERGER, KLAUS H., "Alfred Döblin", in *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, I/1: *Kalifornien*, ed. by John M. Spalek and Joseph Strelka (Berne: Francke, 1976), pp. 299-322
WICHERT, ADALBERT, *Alfred Döblins historisches Denken. Zur Poetik des modernen Geschichtsromans* (Stuttgart: Metzler, 1978)
WIDDIG, BERND, *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992)
WILKINSON, ELIZABETH M., "Reflections after Translating Schiller's *Letters on the Aesthetic Education of Man*", in *Schiller Bicentenary Lectures*, ed. by F. Norman (London: Institute of Germanic Languages and Literature, 1960), pp. 40-82
WILL, WILFRIED VAN DER, *Pikaro heute. Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass* (Stuttgart: Kohlhammer, 1967)
WILSON, EDMUND, *To the Finland Station* (London, Glasgow: Collins, 1960, first published 1940)
WIRTH-ORTMANN, BEATE, *Heinrich Heines Christusbilder. Grundzüge seines religiösen Selbstverständnisses* (Paderborn: Schöningh, 1995)
WOHLFARTH, IRVING, "Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler", in *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, ed. by Norbert Bolz and Bernd Witte (Munich: Fink, 1984), pp. 70-95
WOLFF, LARRY, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment* (Stanford CA: Stanford University Press, 1994)
WORBS, MICHAEL, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende* (Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1983)
WULFFEN, ERICH, *Kriminalpsychologie. Psychologie des Täters. Ein Handbuch für Juristen, Justiz-, Verwaltung- und Polizeibeamte, Ärzte, Pädagogen und Gebildete aller Stände* (Berlin: Langenscheidt, 1926)
XU, XUELAI, *Zur Semantik des Krieges im Romanwerk Alfred Döblins*, Theorie und Forschung, 167 (Regensburg: Roderer, 1992)
ZELLER, ROSMARIE, "Polyphonie des Krieges. Der Dreißigjährige Krieg in Döblins *Wallenstein*", *Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft*, 9 (1999), 157-80

ZHENG, FEE, *Alfred Döblins Roman "Die drei Sprünge des Wang-lun". Eine Untersuchung zu den Quellen und zum geistigen Gehalt* (Frankfurt am Main: Lang, 1991)

– "Tao und Chaos. Döblins komplexes 'Wu-wei'-Verständnis und seine Bedeutung für die Konzeption der Gestalt Wang-luns", in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989, Marbach a.N. 1991*, ed. by Werner Stauffacher (Berne: Lang, 1993), pp. 331-39

Index

Adorno, Theodor W. 152, 157, 351, 353, 356, 363 n. 39, 366, 368, 370
  "literature after Auschwitz" 322, 327
aestheticisation:
  of history and biography 5
  of medicine 36-40
aestheticism 3, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 43
  see also fin de siècle
aesthetics 2, 21 n. 29, 28-44, 48 n. 9, 148 n. 11, 156, 161, 163, 243 n. 44, 252, 254, 278, 305, 321, 325-26, 331-32, 369
Africa 170, 219, 220 n. 8, 229-44
Agamben, Giorgio 286, 294, 309
Agnon, Shmuel Yosef 245, 249-51
Alcoforado, Mariana 95 n. 41
Alexander the Great 129, 329
Alighieri, Dante 35, 82
allegory 8, 26, 65, 166, 216, 261-62, 264-65, 267, 270, 302
Altenberg, Peter 231
Alsace-Lorraine 134, 153, 154, 156, 219, 281, 282, 309, 312 n. 6
  Hagenau 134, 136-37, 280, 281-82, 312
  Saareguemines (Saargemünd) 134
  Strasbourg 130, 280, 282-84, 294
Althusser, Louis 303
Andrian, Leopold 44
anthropology 1, 35, 46, 49, 57, 59, 60, 62, 63 n. 45, 64 n. 51, 67-68, 71-72, 149, 167, 170, 178, 185, 187, 230, 231, 253, 266 n. 12, 330
Archipenko, Alexander 112
Arnim, Ludwig von, and Clemens Brentano:
  Des Knaben Wunderhorn 14
  see also Döblin, *Der Knabe bläst ins Wunderhorn*
Arnold, Armin 5
Anz, Thomas 40 n. 23, 47, 55 n. 22, 56, 61 nn. 39 & 40, 71
Attila the Hun 329
Auer, Manfred 337, 349, 363 n. 39
Augé, Marc 266
Augustine, St. 211
Austria 131, 162 n. 5, 171, 175, 282
  Klagenfurt, University of 357-58, 362
  see also Vienna
Austro-Prussian War 285 n. 29
avant-garde 33, 34, 45, 111, 178, 185, 189, 229-32, 240 n. 32, 243 n. 44, 244

Bahr, Hermann 31, 37-38, 41
Bakhtin, Mikhail 151, 255-56

Barnouw, Dagmar 258
Barrès, Maurice 299 n. 3
Barth, Emil 291, 292
Barthes, Roland 269
Bartók, Béla 92
Baudelaire, Charles 178, 190-91
Baum, Michael 182, 248, 258, 260
Bayerdörfer, Hans-Peter 246-47, 248, 258
Bazard, Amand 199
Bechstein, Ludwig 75, 91, 92
Becker, Helmut 256
Becker, Sabina 2, 48 n. 9
Beckett, Samuel 368
Belhalfaoui-Köhn, Barbara 18, 59 nn. 34 & 35
Benedict, St. 86
Benjamin, Walter 144, 147-52, 156, 158, 159, 163-64, 183, 190-91, 256, 264, 266-67, 269, 275, 278, 353
Benn, Gottfried 6, 46, 48, 49 n. 10, 62-73, 204, 370 n. 55
Bergson, Henri 19
Berlin 2, 3, 4, 6, 8, 10, 14 n. 16, 21, 23, 31, 62 n. 41, 75 n. 3, 106 n. 16, 126, 136 n. 74, 143, 151, 154, 155, 163, 164, 167 n. 6, 174, 182, 183, 199, 219, 230, 231, 232, 235, 237, 238, 239, 243 n. 42, 245-46, 260, 261-75, 276-81, 284-86, 288-89, 291-92, 294, 307, 310, 312, 324
Bermann, Gottfried 310 n. 4
Bernhardt, Oliver 4, 5
Bible 210, 214, 250, 308
Bildungsroman 260 n. 39, 296
Binnenberg, Kurt 60
Birnbaum, Nathan 200
Bismarck, Otto von 235, 290
Bloch, Ernst 267, 353, 356
Blumenberg, Hans 76, 77
Böcklin, Arnold 14
Boccaccio, Giovanni 35
Börne, Ludwig 195-96, 197, 201, 205
Bradbury, Malcom 368 n. 52, 374
Brahms, Johannes 164
Braque, Georges 256
Braungart, Georg 50 n. 13, 52 n. 15, 59 n. 32, 71-72
Brecht, Bertolt 2, 3, 6, 102-03, 104, 108-10, 114-20, 163, 264, 269-70, 302
  Im Dickicht der Städte 114-15
  Der gute Mensch von Sezuan 116-20
  see also epic theatre
Breslau 280, 320
Brod, Max 225
Buddhism 10, 23, 24, 113 n. 36
Buber, Martin 106 n. 16, 110, 232 n. 10
Bulgakov, Mikhail 304
Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller (BPRS) 148 n. 10
Burgess, Anthony 218
Burschell, Friedrich 126 n. 20
Busch, Arnold 285
Butler, Judith 58
Byzantium 128

Caesar, Gaius Julius 129, 242
Campe, Julius 196 n. 14, 208, 210
Canetti, Elias 368
caricature 301, 335
Casanova, Giacomo 172
Casey, Timothy J. 355 n. 13

Cassirer, Ernst 74, 76, 77, 82-83, 99
catharsis 328, 331
Catholicism 17 n. 21, 162, 171, 283, 306, 316, 331, 366
Central America 98, 100, 359, 368 n. 51
Cervantes, Miguel de:
Don Quixote 82, 345
Chaplin, Charlie 65
Charcot, Jean-Martin 35
China 22, 110, 111, 119, 143, 180, 181, 219, 223, 232
Christ 96, 169, 171, 210, 212-13, 325
Christen, Matthias 151, 155
Christianity 17, 80, 83, 98-99, 101, 171, 201-04, 205, 206, 211, 213, 223, 348, 354, 359-60, 372
God 9 n. 4, 17, 43, 51, 93, 150, 169, 192, 198, 199, 201-07, 212, 283, 300, 302, 305, 314, 316, 317, 323, 324, 327, 331-32, 348, 359
see also Catholicism; Protestantism
cinema *see* film
Coetzee, J. M. 305
colonialism 125, 163, 229-32, 235, 236, 243 n. 40
Conrad, Joseph 255, 355, 370
crime 104, 105 n. 12, 108, 168, 178, 185, 187, 267, 268, 270, 296
see also rape, sexual murder, war crimes
criminology 5, 178, 270
Cron, Hermann 284
Cutieru, Adriana 280, 288 n. 34
dance 26, 28, 30, 40-43, 49-57, 68, 85, 94, 95, 113, 159, 164, 181, 195, 218, 230, 233, 242, 272, 323, 324
see also Döblin, *Die Tänzerin und der Leib*, *Tänzerinnen*
Dante, *see* Alighieri, Dante
Darwin, Charles
Darwinism 19
Social Darwinism 326
Daudet, Alphonse 35
decadence 28-32, 35, 37, 40, 43-44
Descartes, René 72
Dessoir, Max 10
Dingelstedt, Franz 196
Dix, Otto 91
Döblin, Alfred, works by:
Novels:
Amazonas 232, 279, 336 n. 8, 359
Babylonische Wandrung 148 n. 11, 232
Berge Meere und Giganten 4, 9, 10, 22, 25, 27, 124 n. 11, 215-44, 305 n. 15, 363
Berlin Alexanderplatz 2-3, 4, 7, 8, 16, 20, 27, 77, 89, 112 n. 33, 109, 122, 144, 146, 147-48, 150-51, 152, 155, 156, 178, 182, 183, 187, 245-60, 261-75, 277, 280, 298, 335, 341, 354-55, 359, 367, 370, 372
Die drei Sprünge des Wang-lun 3, 9, 22, 23, 24, 27, 32, 84, 102-20, 128, 231, 232, 235, 355 n. 14, 359, 360, 371
Giganten 243, 363

Döblin, Novels:
Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende 3, 146, 156, 328 n. 14, 333-49, 355 n. 14
Jagende Rosse 11 n. 9, 32
November 1918 4, 19 n. 26, 130 n. 37, 276-321, 349, 355 n. 14, 360, 362
Pardon wird nicht gegeben 277, 279, 288, 289
Der schwarze Vorhang 11, 22, 23-24, 27, 32, 76
Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine 22, 23, 27, 102 n. 1, 231 n. 5, 232-33, 235, 359
Wallenstein 5, 9, 10, 22, 24-25, 27, 115, 121-43
Stories:
Astralia 30
Der Dritte 43
Die Ermordung einer Butterblume (collection) 28-29, 37, 45, 48, 359
Die Ermordung einer Butterblume (story) 30, 43, 53-57, 60, 61, 66 n. 57, 67, 359
Der Feldzeugmeister Cratz 130 n. 38
Die Helferin 28, 43
Mariä Empfängnis 43, 51 n. 14
Der Oberst und der Dichter 322-32
Der Ritter Blaubart 30, 33 n. 9, 43, 74-101
Die Segelfahrt 43
Das Stiftsfräulein und der Tod 28, 43, 44-45
Die Tänzerin und der Leib 41, 42, 43, 44, 49-53, 56, 60, 61, 66 n. 57, 67
Die Verwandlung 30
Verse Epic:
Manas 8, 9, 10, 22, 25-27, 232, 277
Play:
Die Nonnen von Kemnade 128 n. 28, 137 n. 79
Other Texts:
Adonis 32
An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm 1, 2 n. 3, 3, 20-21, 40, 45, 53, 62 n. 44, 129, 130, 134, 179, 217, 221, 224, 226, 278-79, 280, 319, 320 n. 16
Die Arterienverkalkung 3, 59
Arzt und Dichter 37, 39, 263 n. 3
Autobiographische Skizze 33, 180, 232
Der Bär wider Willen 149, 150, 158
Der Bau des epischen Werks 21, 22, 82, 83, 100-01, 126, 128 n. 29, 129, 130, 133, 147, 155-59, 253, 334
Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord 179, 270-71
Bekenntnis zum Naturalismus 32 n. 8
Bemerkungen zu "Berge Meere und Giganten" 22, 126, 200 n. 21, 221, 224, 233
Bemerkungen zum Roman 109, 129, 138 n. 82, 140 n. 88
Blick auf die Ruhraffäre 154
Dämmerung 154

Die deutsche Literatur (im Ausland seit 1933) 136 n. 75, 344 n. 34
Der deutsche Maskenball 130 n. 37, 138-39, 141, 145 n. 1, 146, 202-03, 237
Deutsche Zustände – Jüdische Antwort 143
Drei Demokratien 135, 154, 220
Der dreißigjährige Krieg 130 n. 37, 135 n. 66, 136 n. 73, 139, 154
Entstehung und Sinn meines Buches "Wallenstein" 122, 127, 130, 134 n. 61, 135, 137 n. 76, 138, 139
Der Epiker, sein Stoff und die Kritik 22, 105, 122, 124, 126, 128 n. 29, 131, 133 n. 54, 142 n. 96
Epilog 11, 121, 122, 123, 128 n. 26, 129 n. 33, 131, 136, 276-77, 281, 289, 345
Erster Rückblick 3, 4, 5, 39, 178-84, 186-89, 262-64, 270-71
Erwachen 32
Expressionismus, Altertumskunde und Fräulein Adonis 231 n. 8
Ferien in Frankreich 58 n. 30, 136, 137
Futuristische Worttechnik 1, 20, 28, 29, 40, 45
Der Geist des naturalistschen Zeitalters 32 n. 8, 221
Gespräche mit Kalypso. Über die Musik 14-16, 50 n. 12
Gespräche über Gespräche 134
Glossen, Fragmente 150, 152
Der historische Roman und wir 109, 128 n. 32, 130 n. 41, 131 n. 45, 298 n. 2, 319, 320, 338, 341 nn. 25 & 27, 344 n. 34
"Ich bin nicht im Stande, 'Stellung' zur Religion zu nehmen" 200-01, 213
Das Ich über der Natur 16-20, 59, 61, 67
Im Buch – Zu Haus – Auf der Straße (with Oskar Loerke) 9 n. 3, 179-80, 262
Jenseits von Gott! 203, 204, 206
Journal 1952/53 334
Jungfräulichkeit und Prostitution 58, 61, 65 n. 56
Der Knabe bläst ins Wunderhorn 150
Kritik der Zeit 242 n. 37, 335 n. 7, 336 n. 9, 337, 338 n. 14, 340, 340 n. 22
Kritischer Verfassungstag 153, 154
Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans 82
Leib und Seele 58
Lektüre in alten Schulbüchern 197
Die literarische Situation 205
Mehrfaches Kopfschütteln 56 n. 24
Mein Buch "Berlin Alexanderplatz" 187
Nachwort [zu "Berlin Alexanderplatz"] 8
Die Natur und ihre Seelen 56 n. 24
Die Nerven 37-38, 59
Das Nessushemd 149, 150, 151

Döblin, Other Texts:
Neue Jugend 152 n. 26
Neue Zeitschriften 153
Der Nürnberger Lehrprozeß 325, 327, 328 n. 13, 340
Das Recht auf Rhetorik 37
Reform des Romans 220 n. 8, 348 n. 39
Reims 135 n. 67, 232 n. 15
Reise in Polen 160-77, 212, 351
Republik 145, 153, 154
Revolutionstage im Elsaß 153 n. 31, 154, 156, 312 n. 6
Schicksalsreise 211-12, 324, 335 n. 6
Schriftsteller und Politik 154
Schriftstellerei und Dichtung 337
Stille Bewohner des Rollschranks 32
Tänzerinnen 50
Trauertag in Berlin 149, 150
Unser Dasein 16, 19 n. 26, 59, 211 n. 47, 279, 287, 314 n. 8
Verbrannte und verbotene Bücher 127 n. 22
Die Vertreibung der Gespenster 154, 155, 202
Vom alten zum neuen Naturalismus 32 n. 8
Was ist Formalismus? 192, 198
Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche 11-13, 204
Wissen und Verändern! 205, 206, 353
Zuckerkrankheit 62
Zwei Seelen in einer Brust 37-39, 181
Zwischen Helm und Zylinder 150, 231
Film Scripts:
Mrs Miniver 335
Random Harvest 335
Döblin, Hugo 102, 107
"Döblinismus" 1, 28, 29, 45, 48 n. 9
see also Döblin, *Futuristische Worttechnik*
Dollenmayer, David B. 3, 281
Dominik, Hans 220 n. 8
Dörmann, Felix 44
Driesch, Hans 19
Droste-Hülshoff, Annette von 222
Droysen, Johann Gustav 132
Dsi, Liä 105, 106, 119
Dukas, Paul 88 n. 31, 91, 95
Dumas, Alexandre 35, 41

Eagleton, Terry 302
Ebert, Friedrich 279, 284-86, 289-92, 301, 310, 314
Edict of Restitution (1629) 132
Edward VII, King of England 338
Ehrenstein, Albert 29, 128 n. 28
Einstein, Albert 18
Einstein, Carl 229, 231, 243 n. 44
Eisner, Kurt 281, 307
Elm, Ursula 20
Elsaesser, Thomas 273
Enfantin, Prosper 199
Enlightenment 77, 172, 193, 214, 367, 368
epic 2, 4, 8, 21, 26, 81-82, 102-03, 109, 114 n. 38, 129, 132, 138 n. 82, 144, 147-48, 152, 155-59, 180, 182, 192,

221, 223, 224, 245, 253-57, 260, 264, 265 n. 8, 267, 268, 280 n. 12, 296-98, 305, 318, 321, 323, 327, 330, 333, 334, 337
epic theatre 2, 3, 102-03, 107, 108, 116, 117
ethnology 1, 4, 6, 106, 167, 231, 237, 241
Eulenberg, Herbert 75
exile 127, 148 n. 10, 192, 199, 232, 279, 322, 324, 327, 331-35, 338, 340, 341, 348, 360-61, 366, 372
Expressionism 3, 32, 33, 46-48, 66 n. 56, 71-72, 74, 76, 103, 111-112, 160, 163, 228, 230, 297, 301, 361, 367, 370

Falkenstein, Julius 239
Fallersleben, Hoffmann von 196
Fassbinder, Rainer Werner 261, 272-75
Faust (figure) 217, 315, 316, 318, 345
see also Goethe, *Faust*; Mann, Thomas, *Doktor Faustus*
Fechner, Gustav Theodor 10 n. 7, 19, 20
femme fatale 40, 74, 93-99, 100, 175
femme fragile 40-42, 74, 93-99, 100
Ferdinand II, Habsburg Emperor 22, 25, 121-28, 131, 132, 137-38, 141-42
Feuchtwanger, Lion 122
Feuerbach, Ludwig 200
film 53, 68, 88 n. 32, 151 n. 20, 164, 175, 257, 261, 262, 265 n. 11, 269, 270, 272-75, 280, 335
fin de siècle 3, 28-45, 95, 100
First World War 9 n. 5, 25, 33, 77, 101, 121, 125, 128, 134-37, 169-70, 171, 188, 194, 203, 216, 219, 232, 234, 282, 292, 294, 297, 298, 300, 303, 304, 338, 354, 360
see also Versailles, Treaty of
Fischer-Verlag 9, 179, 265 n. 8
see also Die Neue Rundschau
Flaubert, Gustave 132-33, 134 n. 60
Foch, Ferdinand 300
Fontane, Theodor 274
Effi Briest 41
Fontane-Preis 104
Forster, Georg 172
Foucault, Michel 42, 44, 146, 183 n. 7, 265
France 172, 197, 208, 211, 222, 241, 276, 282, 283, 309, 334, 335, 339
Paris 88 n. 31, 176 n. 17, 193, 185, 199, 207, 208, 211, 280, 371 n. 59
see also Alsace-Lorraine
Frank, Leonhard 304
Frank, Manfred 74, 77, 82, 100
Frankfurter Rundschau 352
Frankfurter Zeitung 161 n. 3, 168, 267 n. 16
Freiburg im Breisgau 11, 57
university 362
Freud, Sigmund 19, 34, 35, 39, 185, 204, 206, 261, 263, 270, 273-74, 303, 373
see also psychoanalysis
Fries, Marilyn 363, 365
Frisch, Efraim 220, 348 n. 39
Frobenius, Leo 241-42

futurism 20, 32, 40, 105, 220
see also Döblin, *Futuristische Worttechnik*

Galicia 161 n. 3, 162 n. 5, 169, 170, 171, 246
gaze 161, 164, 175, 176, 222, 245, 252, 253, 257, 260
Geibel, Emanuel 150
George, St. 86
George V, King of England 338
Giles, Steve 353
Goethe-Institut 357 n. 18, 361
Goethe, Johann Wolfgang von 19, 82, 164, 197, 213
Von deutscher Baukunst 283
Faust 318-19, 331-32
Gogol, Nikolai 65 n. 55
Das Goldene Tor 193-94, 214
Goll, Iwan 47
Graber, Heinz 145-46
Grass, Günter 2, 122, 135, 139
Grau, Gerd-Günther 205
Greece 163
Greenland 25, 143, 221, 224, 226-27, 228 n. 18, 233, 234 n. 21
Grevel, Liselotte 336
Grimm, Jacob and Wilhelm 75, 78 n. 16, 91, 92, 93
Groener, Wilhelm 281, 292
Gronemann, Sammy 170-71
Grosz, George 91, 185-86
Grotius, Hugo 326
Gustav Adolf II, King of Sweden 128, 132-33, 134, 136, 139, 142
Guttmann, Bernhard 166
gynaecology 36

Haarmann, Fritz 187-88
Haeckel, Ernst 19
Haffner, Sebastian 282
Hale, Dorothy 253-54, 255
Hamerling, Robert 150
Hannibal 129
Hauptmann, Gerhart 41, 263 n. 5
Hausenstein, Wilhelm 231
Hebrew 171, 249
see also Jews; Yiddish
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 10-11, 12, 14, 199, 208, 213
Heidelberg 130
Heimkehrerroman 333, 342
Heine, Heinrich 6, 172-73, 175, 192-214
see also Börne, Ludwig
Herbeck, Ernst/Alexander Herbrich 376
Herder, Johann Gottfried 19, 287
Herder-Verlag 366 n. 48
Herrmann, Hilde 323, 328 n. 14
Herwegh, Georg 196
Herzfeld, Marie 31
Herzl, Theodor 216,
Hesse, Hermann 265, 348
Heuß, Theodor 334 n. 2
Hilton, James 335
Hiller, Kurt 47
Hindenburg, Paul von 299
Hinduism 8, 10, 22, 25-26
Hirth, Friedrich 194
historical novel 121, 127 n. 24, 129, 130, 296-98, 305, 309, 312, 317-21, 333, 341, 360
see also Döblin, *Der historische Roman und wir*
Historismus 121, 128-29, 130, 134

Hitler, Adolf 300, 304-05, 326
Hoche, Alfred 58
Høeg, Peter 215, 227-28
Hoffmann, Carl F. 243
Hoffmann, E. T. A. 267
Hofmannsthal, Hugo von 33, 41, 75, 95
  "Chandos-Brief" 66
  Gabriele d'Annunzio 189 n. 21
  Das Gespräch über Gedichte 278
  Das Märchen der 672. Nacht 78 n. 16
  Der Schwierige 95 n. 41
  Der Tod des Tizian 44
  Der Tor und der Tod 44
Holz, Arno 2
Homer 14, 83
  Iliad 132
  Odyssey 14, 36, 82-83, 88, 267-68
homosexuality 268, 362-63
Honold, Alexander 148, 152 n. 48, 182 n. 6, 267
Horkheimer, Max 353, 356, 368
Horváth, Ödön von 357
Huguet, Louis 4
Humphrey, Richard 280, 292-93, 300
Huxley, Aldous 335 n. 7, 336 n. 9

Iceland 221, 222, 224-25
India 8, 10, 219, 232, 342
intertextuality 4, 6, 74, 75, 78, 100, 106, 188, 268, 287, 333, 334 n. 3
Islam 223
Italy 163, 236, 273
  Milan 238
  Sicily 172, 236
  Rome 309

Jack the Ripper 178, 184-89
James, Henry 245, 254-55
Japan 57, 106, 117, 219, 224, 339, 341, 342, 343, 345
Jaspers, Karl 345
Jean Paul 205, 274
Jerome, St. 86
Jews, Judaism 4, 17, 122, 125, 136, 161-62, 166, 167n, 168, 169-72, 176, 194, 198-99, 201, 203, 206, 210, 213, 223, 246-47, 249, 257, 262, 266, 268, 327, 354, 358, 359, 364, 366
Johnston, Henry Hamilton 239
Joseph (son of Jacob) 129
  see also Mann, Thomas
Joyce, James 268, 368 n. 52
Jung, C. G., 26
Jutzi, Phil 272

Kaemmerling, Ekkehard 269
Kafka, Franz 1, 225, 251, 265, 368, 375, 376
Kandinsky, Wassily 47, 112
Kant, Immanuel 10, 201, 203, 213, 326
Kasack, Hermann 323 n. 6, 369 n. 54
Keck, Annette 43, 52, 187,
Keller, Otto 2
Khien-Lung, *see* Qianlong
Kiesel, Helmuth 3, 17, 59 n. 35, 147, 206, 277, 279-80, 281, 282, 344
Kiel 281
Kirchner, Ernst Ludwig 230
Kleinschmidt, Erich 21-22, 323, 328 n. 14

Kleist, Heinrich von
Das Käthchen von Heilbronn 36
Über das Marionettentheater 70
Kobel, Erwin 3, 127 n. 25, 129-30, 140, 279, 339 n. 16
Koch, Peter 149
Koelle, Sigismund W. 244
Koeppen, Wolfgang 2
Kohl, Johann Georg 162, 173 n. 15
Kohtz, Harald 109
Kokoschka, Oskar 92
Krafft-Ebing, Richard von 35-36
Kraus, Karl 196
Krause, Robert 2
Kreutzer, Leo 135 n. 65, 145-46, 218
Kuhlmann, Anne 280
Kümmerling-Meibauer, Bettina 78 n. 16, 81, 98 n. 45
Kurz, Gerhard 376

Lamport, F. J. 140
Lang, Fritz 270
Lao-Tsu (Laotse) 102, 104 n. 11
Lasson, Adolf 11
Laube, Heinrich 196, 208-09
Laugier, Marc Antoine 283
League of Nations 219, 300
Lefebvre, Henri 266
Lehmann, Karl B. 165
Lehmann, Wilhelm 126 n. 18, 225
Leibniz, Gottfried Wilhelm 358
Lenin, Vladimir Ilyich 299, 307, 311, 312
Lessing, Gotthold Ephraim 193, 213-14
Lessing, Theodor 178, 187-88
Lethen, Helmut 64, 65
Libeskind, Daniel 270
Liebknecht, Karl 287, 292, 293, 300, 306, 307, 309, 311, 314
Lindner, Martin 185, 187
Linke Poot 4, 138, 141, 144-59, 231, 237, 270
Lion, Ferdinand 9-10, 12, 134, 193
Livingstone, David 236
Loerke, Oskar 9-12
Lombroso, Cesare 35-36
London 184, 186, 218, 219, 238, 335 n. 4, 338, 361
Louis XVI, King of France 201
Lukács, Georg 361
Lustmord, *see* sexual murder
Luther, Martin 211, 213
Luxemburg, Rosa 287, 292, 295, 297, 299, 300, 301-04, 306-08, 309, 310-14, 316, 317-18, 320, 321

MacDiarmid, Hugh (i.e. C. M. Grieve) 223
McFarlane, James Walter 352-53, 368 n. 52
McKay, Gilbert Watt 355 n. 14, 356
Maeterlinck, Maurice 88, 91
Mailer, Norman 304-05, 320
Maillard, Christine 26
Manchester, University of 351-52, 373
Mann, Heinrich 204, 304
Mann, Thomas 1, 4-5, 33, 41, 115, 204, 265, 331 n. 19
Beim Propheten 220
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull 247
Doktor Faustus 226, 302, 304, 332, 345

Joseph und seine Brüder 331 n. 19, 332
Tristan 43
Der Zauberberg 41, 226, 259-60
Maran, René 230 n. 3
Marc, Franz 112
Marcuse, Ludwig 194, 197
Marinetti, Filippo Tommaso, *see* futurism
Marx, Karl 200, 300, 307, 310-11
Marxism 198, 307, 363
masses 10, 17, 88, 182 n. 6, 211, 218, 228, 236, 238, 265, 272, 284, 291, 292, 310-11, 345
Maximilian I, Duke of Bavaria 124-25, 141
Mauthner, Fritz 2, 4, 19, 24 n. 33, 30-31, 198, 203
medicine 1, 3, 6, 28-30, 34-40, 45, 46, 51, 52 n. 18, 57-65, 72, 88, 136, 178-81, 186 n. 15, 226, 239, 271, 277, 303, 335 n. 7
Meinhof, Carl 243
Melville, Herman 224
Metzler, Jan Christian 72
Meyer, Jochen 4
Michels, Robert 276, 290-91
Mickiewicz, Adam 165
Midgley, David 218
Milch, Werner 11
Milton, John 224, 287, 318-19, 334
Möbius, Paul Julius 34-35
modernity, modernism 1-2, 5-6, 21 n. 29, 27, 29, 31, 59, 71, 74-75, 77, 82, 87, 89 n. 32, 91 n. 35, 147, 150, 152, 155, 157, 158, 170, 178, 180-84, 189, 232, 235, 258-59, 260, 265, 266, 278, 298, 367-68, 369 n. 53, 370, 371, 372 n. 62
montage 1, 6, 74, 91, 100, 151 n. 23, 152, 236, 256, 262, 267-69, 272, 344
Moretti, Franco 280
Morris, William 216
Müller-Salget, Klaus 2-3, 78, 107 n. 20, 122, 215-16, 323, 363-64
Munich 195, 280, 281, 357 n. 18, 366
Muschg, Walter 33, 107 n. 19, 119-20, 343 n. 33, 347, 348
music 14-16, 33, 151, 153, 164, 230
Musil, Robert 1, 47, 78 n. 16, 90 n. 34, 204, 226, 265, 368
Mutschler, Friedrich 145
myth 4, 8, 12, 25-27, 74-84, 86-101, 131, 185, 229-31, 243 n. 44, 251, 253, 265, 268, 288, 320, 324, 328-32, 337, 347, 348, 354-56, 359-60, 363, 367, 369, 371

Nachtigal, Gustav 235
Napoleon I, Emperor of France 220 n. 8, 329, 367 n. 49
narrative technique 1-2, 4, 5, 7, 9, 21, 22, 23, 27, 43, 45, 52-53, 55 n. 22, 76, 79, 81, 85, 86, 88, 93, 95, 108-112, 125, 129, 133, 134, 137, 144-59, 161, 166, 180, 184, 190, 204, 215, 217, 227, 235, 242, 244, 245-60, 264, 275, 277-81, 283, 288, 292, 294-95, 297, 298 n. 2, 301, 304, 305, 311, 319, 321, 327, 333, 337-38, 341, 344, 353, 367, 370, 371

nationalism 169, 171, 197, 300, 309, 360
National Socialism 168, 193-94, 197, 227, 257-58, 322, 325-26, 331, 339-40, 349 n. 41, 361, 365, 370
naturalism 29, 30-34, 36, 37-38, 225, 287, 331 n. 19
Navratil, Leo 376 n. 80
Der neue Merkur 56 n. 24, 126 n. 20, 155
Die Neue Rundschau 9, 134 n. 63, 135, 145, 202, 203, 219, 242 n. 36, 312 n. 6
Neue Sachlichkeit/objectivity 21, 41, 128 n. 32, 160, 255-57, 371
Neues Wiener Journal 37, 58
neurology 34, 36, 38, 39-40, 59, 62, 181, 376 n. 80
Nietzsche, Friedrich 4, 7, 11-13, 14, 23, 49, 58, 63, 65, 128 n. 31, 201, 202, 204-06, 355, 370
  Also sprach Zarathustra 11, 58
  Die Geburt der Tragödie 14
  Zur Genealogie der Moral 11, 205
  Götzendämmerung 202
  Jenseits von Gut und Böse 11
  Unzeitgemäße Betrachtungen 128 n. 31
  Der Wille zur Macht 11
Niobe 324, 328-31
Noh theatre 117
Nolde, Emil 230
Noske, Gustav 281, 286
Nottingham, University of 353, 355 n. 13
Nuremberg:
  trials 325-28; *see also* Döblin, *Der Nürnberger Lehrprozeß*
Oesterreicher, Wulf
Orpheus 324, 328-30
Orwell, George 307
Ovid (Publius Ovidius Naso) 83, 99
Owen, Wilfred 137

Paasche, Hans 230 n. 3
panpsychism 10
Paracelsus 19
paradigms 2, 6, 31, 150, 211 n. 47, 309
parody 258, 299, 301
Parry, Idris 351
Pasternak, Boris 298
Paul, St. 211
Paulsen, Friedrich 10
Peasants' War 128
Percy, Thomas 334
Perrault, Charles 75 n. 3, 91, 92
Pesch, Ludwig 340, 342
photography 186, 262, 268, 269, 272-75, 371 n. 59
Picasso, Pablo 112, 230
Piccolomini, Octavio 143
Piłsudski, Józef 165, 169
Poland 160-77, 359
  Kraków 162, 163, 164, 167, 170, 173, 174, 176, 212
  Szczecin 166, 182
  see also Warsaw, Galicia
polyphony 1, 5, 133 n. 57, 151, 154, 178, 297, 309, 321
postcolonialism 229, 234, 244
postmodernism 369 n. 53, 372 n. 62
Prague 124-25, 134
Prangel, Matthias 5 n. 9, 21 n. 29, 323
Prauß, Gabriele, 148 n. 11, 158

Prussia 5 n. 10, 162, 166, 172, 188, 284, 285 n. 29, 294, 300, 362 n. 29
principium individuationis 16
Protestantism 132, 209, 213, 214, 243 nn. 42 & 43, 336
psychiatry 1, 20, 29, 34-38, 40, 48 n. 8, 57, 62, 179, 335, 355, 359, 376 n. 80
psychology 5, 12, 19, 21 n. 29, 23, 27, 28-29, 31-32, 37-38, 41, 44, 45, 52, 60, 62, 78 n. 13, 95, 116, 118, 129, 178, 179, 204, 217, 221, 264, 270, 276, 278, 283, 285, 289, 290, 303, 318, 320, 347, 359, 367
psychoanalysis 4, 34, 38-40, 180, 263, 265, 270, 328, 354
Pufendorf, Samuel von 326

Qianlong, Emperor 104, 111, 112

Radek, Karl 293, 302, 306
radio 335 n. 7, 340
  see also Döblin, *Kritik der Zeit*
rape 57 n. 26, 362
Rasch, Wolfdietrich 128-29, 130 n. 40, 131 n. 47, 132
Rathenau, Walter 282
Ratzel, Friedrich 237, 241, 242
Rauber, August 165
Reagan, Ronald 375
realism 78 n. 13, 82, 87, 110, 114, 130, 139, 157, 253, 256, 297, 302, 312, 318, 319, 320, 322, 337, 367, 368, 369 n. 53, 371, 374
Regensteiner, Henry 127 n. 23
Reid, James H. 355 n. 13
Remarque, Erich Maria 137 n. 76
Resonanz 276, 279, 287
Revolution
  1789: 201, 210
  1848/1849: 128, 207-08
  1918/1919: 126, 135, 277, 281-82, 292-94, 298-301, 307, 310-13, 317, 354, 360, 373
Ribbat, Ernst 78, 96 n. 42, 146, 198
Richer, Paul 35
Riley, Anthony W. 24 n. 33, 355 n. 13, 362 n. 32
Rilke, Rainer Maria 33, 41, 95, 355
Romanticism 27, 30, 37, 77, 78 n. 16, 310
Roth, Joseph 160, 161 n. 3, 168, 172, 175-76
Rousseau, Jean-Jacques 172
Rubinstein, Arthur 164
Die Neue Rundschau 9, 134 n. 63, 135, 145, 202, 203, 219, 242 n. 36, 312 n. 6
Russo-Polish War 169

Saint-Simon, Henri de 199
Salomon, Ernst von 345
Samuel, Richard 355 n. 13
Sander, Gabriele 5, 182 n. 6, 216, 217, 219, 225, 362 n. 32
Schäffner, Wolfgang 181
Scheidemann, Philipp 302, 319
Schelling, Friedrich 19, 213
Scherpe, Klaus R. 129, 240
Schiller, Friedrich 153, 213, 297-98
  Don Carlos 141 n. 95, 152 n. 26
  Über das Erhabene 52
  Geschichte des Dreißigjährigen Krieges 139

Die Jungfrau von Orleans 141
Kabale und Liebe 35
Maria Stuart 141
Wallenstein 121, 138-43
Wilhelm Tell 141
Schmidt, Arno 2
Schmidt-Rottluff, Karl 230
Schneider, Manfred 181
Schnitzler, Arthur 29, 36, 357
Scholem, Gerschom 353
Schöne, Albrecht 248
Schopenhauer, Arthur 4, 7, 10, 11, 14-16, 18, 27
Schröter, Klaus 5, 59 n. 35, 337 n. 13, 347, 352 n. 5, 361, 364
Schuster, Ingrid 103
Schweinfurth, Georg 237, 240-42
Schwitters, Kurt 256
Scott, Walter 88 n. 32
Sebald, Winfried Georg 2, 5, 6, 57 n. 26, 59 n. 35, 217 n. 5, 340-41, 350-76
Second World War 128-29, 139 n. 85, 168, 333-49, 369 n. 54
Seidel, August 243-44
Seume, Johann Gottfried 172
Seven Years War 139 n. 85
sexual murder (*Lustmord*) 45, 57 n. 26, 91, 91 n. 35, 178-91, 257, 275
Shakespeare, William 35, 334, 345
Shelley, Percy Bysshe 310
Sieburg, Friedrich 168
Simmel, Ernst 263
Slawata, Wilhelm 124, 131
Social Democrats (SPD) 290 n. 36, 291, 293, 296, 298, 302, 304, 310, 311
socialism 33, 47, 146, 171, 198, 199, 216, 290, 297, 306, 307 n. 17, 310, 312-13, 361, 364
Sontag, Susan 41-42
Sophocles 164
Spain 136, 164, 168, 236, 336 n. 8
Spartakus-Bund 281, 293, 306, 307, 310, 311, 313, 316, 317, 318, 319
Spengler, Oswald 217, 242 n. 37
Spinoza, Baruch 11-12, 14, 27, 199, 207
Springer, Anton 165
Stadler, Ernst 370 n. 55
Staël, Anne Louise Germaine 162
Stauffacher, Werner 336
Stapledon, Olaf 216
Steere, Edward 244
Stegemann, Helga 55, 60 n. 38,
Steinbach, Erwin von 283
'steinerner Stil' 20
Stern, David 249, 251
Sternberger, Dolf 202
Sterne, Laurence: *Tristram Shandy* 301
Sternheim, Carl 351-52, 358, 364, 365-66
Stone, Sasha 262, 268
Stoß, Veit 212
Stramm, August 135
Strindberg, August 35, 183
Der Sturm 14, 20, 53, 58, 75 n. 2, 92, 136
supermodernity 266
Swales, Martin 259
Swift, Jonathan: *Gulliver's Travels* 334, 339
Swinburne, Algernon Charles 334

Switzerland 14 n. 16, 280, 351-52, 373
Symbolism 29, 33

Tacitus, Publius Cornelius 35
Taine, Hyppolite 276, 287-90, 292
Taoism 9-10, 22, 84, 102, 104 n. 11, 106, 107 n. 20
Tatar, Maria 257-58, 260
"Tatsachenphantasie" 1, 2 n. 3, 3, 20, 130, 134, 179, 217, 224, 226, 278, 319, 320 n. 16
see also Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker*
Tauber, Richard 272
Tauler, Johannes 283, 312, 314, 315 n. 10, 316, 321
technology 23, 25, 77, 84, 202, 215, 217-19, 221, 223, 228, 234, 238, 238, 240, 269
Tennyson, Alfred 222
Thatcher, Margaret 169, 374, 376
theatrum mundi 297, 318, 327
theology 1, 18, 34, 199, 201, 212, 243 n. 42, 372
Theweleit, Klaus 362
Thirty Years War 10, 22, 131, 133, 134, 137-38, 139, 143
see also Döblin, *Der Dreißigjährige Krieg*
Thomalla, Ariane 41
Thomas, R. Hinton 355 n. 13
Trakl, Georg 92, 135
tragedy 14, 80 n. 19, 118 n. 49, 138, 178, 186, 299, 328-31, 344 n. 36, 360
tragi-comic 300-01
Trautmannsdorf, Maximilian von 132, 133
Trotsky, Leon 151
Tzara, Tristan (i.e. Samuel Rosenstock) 189 n. 22

Uklanski, Carl Theodor von 162
Umbehr, Otto 268
United Nations 193
see also League of Nations
United States of America 168, 211, 219, 220 n. 8, 222, 299, 300, 313, 333, 335, 339 n. 17, 342, 343, 355, 371 n. 59, 375
California 172, 193, 276, 322, 331-32, 334-35
New York 219, 238, 362
University of East Anglia 350, 351-53, 357-58, 366, 368, 369 n. 54, 370 n. 55, 373-75

van der Will, Wilfried 355 n. 13
Verdun, *see* First World War
Verfremdung 3, 102, 114, 119
Versailles, Treaty of 165-66, 310 n. 4
Vienna 31, 34, 35, 37, 58, 92, 123, 125, 131, 132, 231, 376
Vietta, Egon 323, 325
violence 6, 23, 24, 43, 45, 49, 57 n. 26, 104, 108, 123, 134, 136, 168, 169, 183, 185, 211, 218, 220, 228, 240, 248, 257-58, 265, 284, 286, 294, 306, 307, 311, 327, 330, 338, 352, 355, 359, 362, 369
see also rape, sexual murder
Vossische Zeitung 167, 234 n. 21

Waidson, Herbert Morgan 355 n. 14, 356, 370 n. 57
Walden, Herwarth (i.e. Georg Lewin) 128 n. 28, 134 n. 61,

135 nn. 67 & 68, 136 nn. 70 & 72 & 74, 137, 139 n. 85
war, *see* Peasants' War; Thirty Years War; Austro-Prussian War; First World War; Russo-Polish War; Second World War
war crimes 323, 326
war guilt 3, 142, 314, 325-28, 330, 333, 334, 340 n. 20, 345, 346, 347
Warsaw 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 176
Webber, Andrew 278
Wedekind, Frank 142 n. 97, 178, 186, 188
Weigel, Helene 119
Weimar Republic 144, 146, 154, 167, 258, 259, 277, 299, 301, 304, 310, 366
Weininger, Otto 36
Wells, H. G. 216-17, 221, 305 n. 15
Wels, Otto 284
Wichert, Adalbert 122 n. 3, 127 n. 24, 347, 363 n. 39
Wilhelm II, Emperor 282, 292
Wilhelminian period 48, 230, 301, 352 n. 5
Wilhelmshöhe (Kassel) 281, 284 n. 24, 285 n. 21, 290, 292, 310
Wilson, Edmund 307
Wilson, Woodrow 280, 299, 314
Wolf, Christian 326
Wolfenstein, Alfred 203
Woolf, Virginia 336 n. 9
Worbs, Michael 34
Wyler, William 335
Wyspiański, Stanisław 165, 166

Yiddish 167, 171, 268

Zionism 171, 216, 361 n. 27
Zuckerman, Solly 369 n. 54